Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Received: 09/04/2025
Accepted: 10/06/2025

* Corresponding Author's E-mail: ebrahimkanani@kub.ac.ir

Aesthetic incident in *Bārdīgar šahrī ké Dūst Mīdāštam* by Nader Ebrahimi

Ebrahim Kanani*[1]

Abstract

The aesthetic event determines the immersion of presence and, in the form of the sensory and direct co-presence of subjects and existence, forms the system of adaptation**.** In this work by Nader Ebrahimi, this process can be traced well. In this model, as the subject, experiences an adaptive interaction with Helia as the audience, which is transferred to the present through reminiscence **.**But this process does not lead to the perceptual-sensory ability and co-presence of the subjects, and as a result, love is presented as a threshold experience that does not lead to permanent union and, as a result, is accompanied by absence**.** In this research, the process of meaning-making in this novel is examined and analyzed in the form of introducing the aesthetic event pattern, and how the transition from the action system to the tensional and then the adaptive system, from place-based to spatial, from programmatic to event-based, and the formation of the event system are explained**.**The question of the research is also what narrative, symbolic, and textual mechanisms the signifying process of the experience of love is based on, and what discursive systems it forms the aim of the research is to show the different aspects of the signification and representation of love and how the pattern of aesthetic event is formed based on the semantic mechanisms of this work**.**

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Department Faculty of Humanities, Kosar University of Bojnord, Bojnord, Iran.
https://orcid.org/0000-0003-2737-5462

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Keywords: aesthetic event, adaptation, interaction, Bā rdī gar šahrī ké Dū st Mī dā štam, Nader Ebrahimi**.**

1. Introduction

The aesthetic event is the outcome of the conjunction of the systems of accident and accord. This event occurs within a tensional situation, and the subject, faced with this event, experiences wonder (astonishment). Another characteristic of this event is its formation in the form of a perceptual-sensory flow, which leads to the affective impression of discourse actors. The aesthetic event is shaped within the framework of semio-semiotic criticism, based on the discourse systems proposed by Greimas and Landowski, and has been employed in the analysis of literary discourse in the corpus under discussion. *Bar Digar Shohri ke Doost Midāshtam* (Once Upon a City I Loved) is one of Nader Ebrahimi's most significant works, written in the form of a romantic narrative. This work possesses artistic and aesthetic value because it has been able to demonstrate the concept of the presence and absence of love within lived experience and explain its liminal situation within a signifying system and across a wide spectrum of significations.

Research Questions

The research questions are as follows: How have the signifying-narrative structures of this work been able to represent the textual experience of love as a unique experience? Furthermore, how are the processes of signification and meaning-making resulting from the expression of the amorous experience of presence and absence realized, and on which discourse models are they based? Additionally, how does the aesthetic event connect the systems of accident and accord?

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

2. Literature Review

Shairi, in *The Semiotics Analysis of Discourse* (2006), introduced components related to the affective dimension of discourse and provided a brief analysis using an example from Sohrab Sepehri's poetry. In *The Semiotics of Literature* (Shairi, 2016), the characteristics of the discourse system based on "becoming" are explained, and, for instance, the system of ecstasy (fascination) in literary discourse is analyzed. In "An Examination of the Affective Discourse System in the Poem 'Sonnet for the Sunflower' by Shafi'i Kadkani Based on a Semiotics Approach" (Esmaeili & Kanani, 2012), the process of formation of the affective system in this poem is analyzed, and the process of the rational self's transformation into the transcendental self and the privileged subject-actor is explained.

3. Methodology

The theoretical foundation of these studies is Semiotics criticism, and the discourse system explained within them is the affective discourse. The ecstatic system is also the outcome of the event-based process of meaning in affective discourse. The present study, under the ecstatic system, introduces the model of the aesthetic event through the explanation of tensional, spatial re-articulation, and accord systems. It elucidates the conditions for the formation of the lived experience of love and its processes of signification and meaning-making within a romantic narrative. In other words, in the current descriptive-analytical research, the manner of interaction and the various interactive dimensions between subjects, between subjects and their being-in-the-world, as well as co-subjects, along with their semantic implications, are examined and analyzed within the framework of the aesthetic event system model and based on the lived experience of the "absent present."

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

4. Results

In this study, the representation of love is formed according to a model that we have termed the "aesthetic event." This model introduces an amorous system that is based on the paradoxical relationship of presence/absence. This relationship considers love as a liminal experience that always tends towards absence. This absence is not so much the result of the beloved's absence, but rather the result of the absence of love itself, which is realized as an experience *in* absence. This characteristic introduces the structuring of this author's works in representing the lived experience of "presence within absence" or "absence within presence" as a constructed experience. Although this experience generally corresponds to the structure of love in the literary tradition, from the perspective of the type of signification, meaning-making, symbolization, and the kind of play between presence and absence, it possesses a contemporary flavor. The process of signifying the experience of love in this work represents the paradoxical concept of presence and absence through concepts and mechanisms such as semiotics, phenomenal, tensional, affective, memorial, perceptual-sensory, corporeal, temporalization, spatial-being, spatialization, spatialization (becoming-space), accord-based, and event-based. This concept is explained within lived experience, in a liminal situation, and across a wide range of significations. We are confronted with a love that is constantly in the process of "becoming."

References

Esmaili, E. & Kanani, E (2012). A Study of the Emotional System of Discourse in Poetry "Lyrics for Sunflowers" by Shafiei Kadkani: A Semiotics Approach. Literary Research, 9(36), 9- 34.

Shairi, H. R. (2006). Semiotics Analysis of Discourse. Tehran: SAMT.

Shairi, H. R. (2016). Semioticsof Literature: Theory and Method of Literary Discourse Analysis]. Tehran: Tarbiat Modares University Press.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۶۹۳-۷۳۸
مقالهٔ پژوهشی

رخداد زیبایی‌شناختی در *بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم* از نادر ابراهیمی

ابراهیم کنعانی*[۱]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۲۰)

چکیده

رخداد زیبایی‌شناختی الگویی است که از تلفیق نظام معنایی «تطبیق» و «تصادف»، شکل گرفته است. در این الگو، ضمن گذر از نظام کنشی برنامه‌مدار، در یک آنِ زیبایی‌شناختی، حادثه و رخدادی شکل می‌گیرد که به حیرت و سرگردانی سوژه منجر می‌شود. اما در ادامه، این رخداد، از طریق توانش ادراکی ـ حسی، آغشتگی حضور را رقم می‌زند و در قالب هم‌حضوری حسی و مستقیم سوژه‌ها و هستی، نظام تطبیق را شکل می‌دهد. در *باردیگر شهری که دوست می داشتم* از نادر ابراهیمی، به‌خوبی این فرایند قابل پی‌جویی است. در این اثر بازنمایی عشق مبتنی بر سازوکاری شکل می‌گیرد که آن را الگوی رخداد زیبایی‌شناختی نامیده‌ایم. براساس این الگو، گفته‌پرداز به‌عنوان سوژه (فاعل عشق)، تعاملی تطبیقی را با هلیا به‌عنوان مخاطب تجربه می‌کند که این تجربه از طریق خاطره‌پردازی، به زمان حال منتقل می‌شود. اما این فرایند به توانش ادراکی ـ حسی و هم‌حضوری سوژه‌ها منتهی نمی‌شود و درنتیجه، عشق در قالب

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*ebrahimkanani@kub.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-2737-5462

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

تجربه‌ای آستانه‌ای طرح می‌شود که به وصال دائم منتهی نمی‌شود و درنتیجه، با غیاب همراه است. براساس این، در پژوهشِ حاضر، فرایند دلالت‌پردازی و معناسازی در *باردیگر شهری که دوست می‌داشتم*، در قالب معرفی الگوی رخداد زیبایی‌شناختی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است و چگونگی گذر از نظام کنشی به نظام تنشی و سپس تطبیقی، مکان‌بودگی به فضاشدگی، برنامه‌مداری به رخدادی و درنهایت چگونگی شکل‌گیری نظام رخدادی تبیین شده است. پرسش اصلی پژوهش نیز این است که فرایند دلالت‌پردازی تجربهٔ عشق مبتنی بر کدام سازوکارهای روایتی، نشانه‌ای و متنی تحقق می‌پذیرد و برساخته می‌شود. نیز کدام نظام‌های گفتمانی را شکل می‌دهد. درواقع، هدف از پژوهش، نشان دادن وجوه مختلف دلالت‌پردازی و بازنمایی عشق و چگونگی شکل‌گیری الگوی رخداد زیبایی‌شناختی مبتنی بر سازوکارهای معنایی این اثر است.

واژه‌های کلیدی: رخداد زیبایی‌شناختی، تطبیق، تجربهٔ عشق، *باردیگر شهری که دوست می‌داشتم*، نادر ابراهیمی.

۱. مقدمه

رُخداد زیبایی‌شناختی برآیند هم‌آیی نظام تصادف و تطبیق است. این رخداد در یک وضعیت تنشی رخ می‌دهد و سوژه، در برابر این رخداد، دچار حیرت می‌شود. ویژگی دیگر این رخداد، شکل‌گیری آن در قالب جریانی ادراکی ـ حسی است که سبب تأثّر عاطفی شوشگران گفتمانی می‌شود. همچنین، این رخداد، سوژه‌های گفتمانی را در شرایط شوشی خاصی قرار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که حتی کنش‌های آن‌ها نیز منوط به آن می‌شود. علاوه بر این، رخداد سبب سرایت حسی از یکی به دیگری می‌شود. این سرایت نیز فرایندی تنی و جسمانه‌ای است و نوعی کنش باهم را شکل می‌دهد.

براساس این، رخداد زیبایی‌شناختی، الگویی را معرفی می‌کند که نظام‌های مختلف گفتمانی را در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهد و درنتیجه، پیوسته شاهد کنشی در دل کنش دیگر و شوشی در دل شوشی دیگر هستیم. رخداد زیبایی‌شناختی، در بستر نقد نشانه‌معناشناسی و مبتنی بر نظام‌های گفتمانی مورد نظر گرماس و لاندوفسکی، شکل گرفته و در تحلیل گفتمان ادبی در پیکرهٔ مورد بحث به‌کار گرفته شده است. *باردیگر شهری که دوست می‌داشتم*، یکی از مهم‌ترین آثار نادر ابراهیمی است که در قالب روایتی عاشقانه نوشته شده است. این اثر به‌دلیل اینکه توانسته مفهوم حضور و غیاب عشق را در درون تجربهٔ زندگی نشان دهد و موقعیت آستانه‌ای آن را در درون نظامی دلالتی و در قالب طیفی وسیع از دلالت‌ها تبیین کند، دارای ارزش هنری و زیبایی‌شناختی است. ازاین روی، سازوکار عشق در این اثر در بستری از تجربهٔ حضور و غیاب و در قالب الگوی رخداد زیبایی‌شناختی، طرح و نمایه‌سازی شده است. در گفتمان‌های ادبی، عشق پدیده‌ای انسانی، فرهنگی و متنی است که به‌عنوان مفهومی نشانه‌ای طرح می‌شود. این مفهوم، درون نظام نشانه‌ای و مبتنی بر فرایند دلالت‌پردازی برساخته می‌شود. در این داستان نیز با گفتمانی ادبی مواجه هستیم که شخصیت‌های آن، تجربهٔ زیستهٔ خود را در دل روایتی عاشقانه برمی‌سازند و در درون همین روایت عشق را زندگی می‌کنند و در دل همین روایت غیاب عشق را تجربه می‌کنند. این امر نشان می‌دهد که عشق، نشانه‌ای در مسیر شدن است و درنتیجه، مفهومی برساخته است. در این اثر نیز رخدادی زیبایی‌شناختی به وقوع می‌پیوندد که در قالب خاطره‌پردازی گفته‌پرداز و سوژه روایت می‌شود. این روایت، زمان گذشته را به زمان حال و اکنون فرا می‌خواند تا در قالب سرایت حسی، گذشته با زمان حال پیوند پیدا کند و از این طریق، تجربه‌ای زیسته شکل بگیرد که به هم‌حضوری سوژه‌های گفتمانی منجر شود. بازخوانی

خاطره‌های گذشته و تداعی آن در زمان حال، وضعیتی شوشی را در گفتمان رقم می‌زند که به هم‌جوشی تنی سوژه‌ها با یکدیگر و با جهان هستی منجر می‌شود. اگر چنین تعاملی شکل بگیرد، سوژه‌ها در یک تجربهٔ زیسته و تن‌به‌تن، می‌توانند به تطبیق جهان‌ها و هستی‌های خود با یکدیگر بپردازند. اما در جریان این تجربهٔ عاشقانه، همواره با مفهومی از غیاب عشق نیز مواجه هستیم. درواقع، یکی از ویژگی‌های آثار نادر ابراهیمی و به‌ویژهٔ پیکرهٔ مورد بحث این است که عشق و معشوق به‌عنوان یک تجربهٔ زیستهٔ «حضورِ غایب» مطرح می‌شود که پیوسته بازنمایی می‌گردد و برساخته می‌شود و در همان حال، در مسیر غایب شدن است. براساس این، در پژوهشِ حاضر، چگونگی تعامل و وجوه مختلف تعاملی میان سوژه‌ها با یکدیگر و با هستی‌درجهان سوژه‌ها و هم‌سوژه‌ها و دلالت‌های معنایی آن در قالب الگوی نظام رخداد زیبایی‌شناختی و براساس تجربهٔ زیستهٔ «حاضرِ غایب» بررسی و تحلیل می‌شود. پرسش‌های پژوهش این است که ساختارهای دلالتی ـ روایی این اثر چگونه توانسته تجربهٔ متنی عشق را در قالب تجربه‌ای منحصربه‌فرد نشان دهد. همچنین فرایندهای دلالت‌پردازی و معناسازی ناشی از بیان تجربهٔ عاشقانه حضور و غیاب چگونه تحقق می‌یابد و مبتنی بر کدام الگوهای گفتمانی است؟ نیز رخداد زیبایی‌شناختی، نظام‌های تصادف و تطبیق را چگونه با یکدیگر پیوند می‌دهد؟ درواقع، هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی فرایند دلالت‌پردازی و بازنمایی عشق و سازوکار شکل‌گیری معنا در روایتی عاشقانه در قالب نظام رخداد زیبایی‌شناختی است. فرضیهٔ ما مبتنی بر این مسئله شکل گرفته که بازنمایی عشق در این اثر، در سیری از جریان سیال حضور و غیاب شکل می‌گیرد که در تناظر با این مفهوم در سنت ادبی است. اما این بازنمایی، از طریق فرایندهای تنشی، شوشی، عاطفی، حسی ـ ادراکی و تنی، نمایه‌سازی می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

شعیری در *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان* (۱۳۸۵)، مؤلفه‌های مرتبط با بُعد عاطفی گفتمان را معرفی کرده و با ارائهٔ نمونه‌ای از اشعار سپهری، تحلیلی کوتاه ارائه کرده است. در *نشانه ـ معناشناسی ادبیات* (شعیری، ۱۳۹۵)، ویژگی‌های نظام گفتمانی شوشی تبیین شده و برای نمونه نظام خلسه در گفتمان ادبی تحلیل شده است. شعیری و آریانا در «چگونگی تداوم معنا در چهل‌نامهٔ کوتاه به همسرم از نادر ابراهیمی» (شعیری و آریانا، ۱۳۹۰)، چگونگی شکل‌گیری معنا را در این اثر بررسی کرده‌اند. در «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر غزل برای گل آفتابگردان سرودهٔ شفیعی کدکنی براساس رویکرد نشانه ـ معناشناختی» (اسماعیلی و کنعانی، ۱۳۹۱)، فرایند شکل‌گیری نظام عاطفی در این شعر مورد تحلیل قرار گرفته و فرایند رسیدن منِ خردگرا به منِ استعلایی و شوشگر ممتاز تبیین شده است. در «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر سفر به خیر شفیعی کدکنی با رویکرد نشانه ـ معنا شناسی» (فاضلی و شیرین علیزاده کلور، ۱۳۹۴) نیز هدف، بررسی سازوکار تولید و دریافت معنا با تکیه بر شرایط پیوستار و گسست گفتمانی است. بستر نظری این پژوهش‌ها، نقد نشانه‌معناشناختی است و نظام گفتمانی تبیین شده در آن‌ها، گفتمان عاطفی و شوشی است. نظام خلسه‌ای نیز برآیند فرایند رخدادی معنا در گفتمان عاطفی و شوشی است. پژوهشِ حاضر در ذیل نظام خلسه‌ای، الگوی رخداد زیبایی‌شناختی را از طریق تبیین نظام‌های تنشی، بازپردازی مکانی و تطبیق معرفی می‌کند و شرایط شکل‌گیری تجربهٔ زیستهٔ عشق و فرایند دلالت‌سازی و معناسازی آن را در قالب روایتی عاشقانه تبیین می‌کند. از این منظر، پژوهشِ حاضر نسبت به پژوهش‌های این حوزه، دارای نوآوری است.

۳. مبانی نظری

۳ـ ۱. رخداد زیبایی‌شناختی

بنا به نظر شعیری «رُخداد در نظام گفتمانی به اتفاقی گفته می‌شود که بدون دخالت کنشگران یا کنشگر شکل می‌گیرد و منجر به بروز کنشی می‌شود که اگر آن اتفاق نبود ضرورتی برای تحقق آن احساس نمی‌شد» (۱۳۹۰، ص. ۶۲). نظام‌های رُخدادی، نظام هایی هستند که سوژه در تحقق آن‌ها نقشی ندارد. این نظام‌ها در یک وضعیت تنشی و به‌طور ناگهانی و دفعی و در یک شتاب زمانی واقع می‌شوند و به همین دلیل سوژه در برابر این رُخداد، حیرت‌زده می‌شود. درواقع، در اثر برقرار شدن جریانی حسی، رُخداد به وقوع می‌پیوندد. چنین رُخدادی، سبب بروز کنشی می‌شود که سوژه را در شرایط شَوِشی خاصی قرار می‌دهد. در این نظام، رُخداد از جنس شوشی است. در این حالت، جریان حسی با شدت و ضرب‌آهنگ تند، حضور پیدا می‌کند و سوژه را به‌طور مستقیم وارد مرحلهٔ شوشی می‌کند. اینجا ممکن است کنشی هم وجود داشته باشد، اما به‌دلیل حضور ناگهانی جریان حسی و درهم آمیختگی حس‌ها، سوژه بدون آنکه از کنش خود آگاه شود، دچار بی‌خودی می‌شود. شعیری (همان، ص. ۶۵)، برای توصیف چنین کیفیتی اصطلاح «سمفونی حواس» را به‌کار می‌برد. از نظر او در این حالت، «حواس مانند سمفونی عمل می‌کنند؛ یعنی اینکه به موسیقی تبدیل می‌شوند که گویا سازهای مختلفی در ترکیب آن‌ها با یکدیگر نقش داشته‌اند. سمفونی حواس سبب شکل‌گیری جریانی چندحسی می‌شود» (همان‌جا). این تعامل، سوژه را به بالاترین موقعیت حسی می‌رساند. در نظام رُخدادی، حسی در پی حسی می‌آید و به این ترتیب حواس در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند تا معنایی نامنتظر ایجاد گردد. این معنا، به‌دلیل قرار گرفتن شوش‌گر در وضعیت بی‌خویشی ایجاد شده است. در این نظام، براساس

سمفونی حواس، جریان‌های حسی در هم آمیخته می‌شوند تا درنهایت به اوج خود برسند. این تعامل و درهم آمیختگی حسی، موجب تقویت احساس سوژه و دریافت زیبایی‌شناختی او می‌شود. پس جریان حسی منجر به رخداد شوِشی و رخداد شوِشی هم منجر به بروز جریان دیگری می‌گردد که ورود به مرحلهٔ عاطفی و شوشی است (ر.ک: همان، صص. ۶۵ ـ ۶۷). پس ویژگی‌های این نظام گفتمانی به این شرح است: ۱) یک جریان چندحسی زمینه‌ساز آن است؛ ۲) تعامل حواس به سمفونی حواس تبدیل می‌شود؛ ۳) سوژه از وضعیت زیبایی‌شناختی حضور برخوردار می‌شود؛ ۴) در آن رُخدادی شوِشی تحقّق می‌یابد؛ ۵) تغییری حسی ـ ادراکی در فضا ایجاد می‌شود؛ ۶) به یک وضعیت عاطفی منتهی می‌شود.

۳ـ ۲. از نظام‌های برنامه‌مدار و تصادف تا تطبیق

نظام رخداد زیبایی‌شناختی، نظام‌های معنایی مختلفی را در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهد. نظام برنامه‌مدار مبتنی بر اصل نظم و قاعده و مطابق با برنامه‌ای از پیش تعیین شده، کنشی برنامه‌مدار را رقم می‌زند (معین، ۱۳۹۴، ص. ۱۰۷). دراین نظام، کنشگر و یا کنشگزار، بر دیگری تأثیر می‌گذارد و دیگری را در راستای هدف خاصی قرار می‌دهد (همان، ص. ۱۰۸). لاندوفسکی در *تعامل‌های خطری*[1] گونهٔ دومی از این نظام را معرفی می‌کند که از اصل الزامات اجتماعی[2] پیروی می‌کند و با همان دقت اصل «علّی فیزیکی» عمل می‌کند و سبب می‌گردد تا بتوان رفتارهای دیگری را از قبل تشخیص داد (همان، ص. ۱۰۹) و در قالب یک نظام برنامه‌مدار برای آن برنامه‌ای درنظر گرفت. درمقابل، نظام تصادف قرار دارد که در آن، با خطر مطلق مواجه هستیم. در این نظام پرآشوب، پدیده‌ها نه برآمده از برنامه‌مداری هستند، نه از مجاب‌سازی و نه

از تطبیق؛ فضایی که در آن، تنها و تنها با تصادفی روبه‌رو می‌شویم که بی‌هیچ دلیلی حادث شده است (همان، ص. ۱۳۴). پایه و اساس نظام تصادف، اصل اقبال و شانس[۳] است و لاندوفسکی در معرفی این نظام می‌گوید: این نظام معنایی با زندگی ما عجین شده است، آن را به‌خوبی می‌شناسیم، آن‌گونه که هر لحظه از زندگی‌مان درگیر آن است (همان، صص. ۱۳۴ ـ ۱۳۵). اما نظام رخداد یا تصادف زیبایی‌شناختی را گرماس در *نقصان معنا* مطرح می‌کند (ر.ک. گرماس، ۱۳۸۹، صص. ۳۱ ـ ۴۵). لاندوفسکی بر این باور است که گرماس در نظام تصادف زیبایی‌شناختی، دو نظام معنایی «تطبیق» و «تصادف» را با هم پیوند زده است. از نظر لاندوفسکی، گرماس به تجربهٔ ادراکی ـ حسی نگاهی تقلیلی دارد که سبب شده تا امر زیبایی‌شناختی را به زیبایی‌شناسی امری متعالی و به یک فلسفهٔ احساس ناب، دفعی و زودگذر تعبیر کند. لحظه‌ای که به‌یک‌باره سبب حیرت شده و سوژه را میخکوب می‌کند. حال آنکه در تضاد با این بینش،

> بینش فرایندی از تعامل بین جهان‌های حسی سوژه‌ها وجود دارد که به‌جای دفعی و لحظه‌ای بودن، با مفاهیمی چون هماهنگی، عادت و یادگیری در زمان همراه بوده و نظام تطبیق را تعریف می‌کند، نظامی که اساس و پایهٔ مضمونی کتاب‌های *احساس‌های بی‌نام* و *تعامل‌های خطری* لاندوفسکی می‌باشد (معین، ۱۳۹۴، ص. ۱۳۶).

نظام معنایی تطبیق، به رفتاری گفتمانی مربوط می‌شود که در آن معنا «در خودِ سیر کنش و گفتمان» زاده می‌شود (معین، ۱۳۹۶، ص. ۶۸). در این نظام، در خودِ سیر تعامل است که دو طرف تعامل، یکدیگر را از درون «حس» می‌کنند و براساس آن، رفتار خود با دیگری را تطبیق می‌دهند (معین، ۱۳۹۴، ص. ۱۲۵). در این نظام، «با رفتار گفتمانی خطاب و زندهٔ بین «من» و «تو» روبه‌رو می‌شویم» (معین، ۱۳۹۶، ص. ۶۸). لاندوفسکی، نوع این رفتار گفتمانی را از طریق استعارهٔ «رقص مکالمه» معرفی می‌کند. رقص مکالمه «به‌مثابهٔ تطبیق حرکات،

ژست‌ها و قدم‌های انعطاف‌پذیر دو طرف در راستای رسیدن به یک هارمونی و «وحدت» است؛ وحدتی که «درزمان» و به‌مثابهٔ یک پروسه و فرایند میان شیوهٔ رفتاری هر یک از دو طرف تعامل شکل می‌گیرد» (همان‌جا). نظام تطبیق، «دیگری» را به‌مثابهٔ کنشگر ـ سوژه درنظر می‌گیرد (معین، ۱۳۹۴، ص. ۱۲۵). درنتیجه، تعاملی پویا بین دو طرف تعامل شکل می‌گیرد که در آن، دو طرف نوعی «کنشِ با هم»[۴] را تجربه می‌کنند. اما آنچه این تعامل را ممکن می‌کند، قابلیت و توانش مُدالی نیست، بلکه قابلیت و توانش «حس کردن» متقابل است. این همان چیزی است که لاندوفسکی آن را «توانش ادراکی ـ حسی» می‌داند (همان، ص. ۱۲۶). درواقع، در نظام تطبیق، از طریق توانش ادراکی ـ حسی و در قالب سرایت حسی، سوژه‌ها در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و ما شاهد تطبیق تن‌به‌تن و حسی سوژه‌ها با یکدیگر هستیم.

۳ـ ۳. مکان‌های نشانه‌ای

رخداد زیبایی‌شناختی در قالب حضور فعال سوژه در مکان و نوع مواجههٔ او با مکان و چشم‌انداز و زاویهٔ دید او شکل می‌گیرد. درواقع، زمانی که سوژه یا گفته‌پرداز حضور فعال دارد، از میان همهٔ فضاهای موجود، یکی را انتخاب می‌کند. در این صورت، مکان تابع نگرش سوژه است و همین مکان از اتصال اگزیستانسیالیستی خبر می‌دهد. در این وضعیت، سوژه در مقابل مکان، از اقتدار برخوردار است و مکان را خودی می‌کند (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۱). اما گاهی نیز مکان، قدرت عینی و تمایزی خود را ازدست می‌دهد و به سوی فضاشدگی حرکت می‌کند. در این حالت، سوژه در مکان محو می‌شود و ابژهٔ مکان می‌گردد و بدین ترتیب، سوژه در تسخیر مکانِ فضاشده قرار می‌گیرد (همان، ص. ۱۰۵). شعیری از شکل‌گیری چند وضعیت در ارتباط سوژه با

مکان، خبر می‌دهد و آن‌ها را چنین طبقه‌بندی می‌کند: ۱. مکان پدیداری؛ ۲. مکان‌بودگی؛ ۳. مکان‌شدگی؛ ۴. فضاشدگی. مکان پدیداری، مکانی است که از طریق فرایندی حسی ـ ادراکی شکل می‌گیرد. در این گونهٔ مکانی، مکان به مرکزی برای هم‌آمیختگی حافظه‌های تاریخی تبدیل می‌گردد. در این مکان، از انتقال فرایند حضورمدار به مکان سخن می‌رود. از این نظر، مکان هستی‌مدار می‌شود و سیری از مکان‌شدگی تا فضاشدگی را طی می‌کند و این سیر، سوژه را تا حضوری استعلایی همراهی می‌کند (ر.ک. همان، صص. ۱۱۰ ـ ۱۱۱). شعیری برای مکان پدیداری ویژگی‌هایی درنظر می‌گیرد: ۱. مکان، جهت‌دار شده است؛ ۲. مکان، فرهنگی شده و به محلی برای هم‌آمیختگی فرهنگی تبدیل شده است؛ ۳. مکان، زمان‌مند شده است؛ ۴. مکان حافظه‌ای تاریخی پیدا می‌کند؛ ۵. مکان، دارای پویایی هویتی است؛ ۶. مبتنی بر حضوری هستی‌مدار شکل می‌گیرد؛ ۷. مکان، جوهری پدیداری از حضوری استعلایی را ارائه می‌دهد؛ ۸. ویژگی حسی ـ ادراکی دارد و سوژه در آن، از حضوری عاطفی برخوردار می‌شود؛ ۹. مکان، سیال است؛ ۱۰. مکان، حالت فضاشدگی به خود می‌گیرد (ر.ک. همان، صص. ۱۰۹ ـ ۱۱۴).

در مکان‌بودگی، با مکانی موجود و آشنا مواجهیم که در خدمت کنش قرار می‌گیرد و مجموعهٔ کنش‌های کنشگران را ساماندهی می‌کند. در مکان‌شدگی، مکان دوباره حاضر می‌شود؛ یعنی حاضرشدگی حضور اتفاق می‌افتد و آنچه حاضر بوده دوباره حاضر می‌شود و بدین ترتیب، حضورِ مکان را برجسته و زنده می‌کند. در فضاشدگی نیز از مکان کنشی فاصله می‌گیریم و به فضای شوشی وارد می‌شویم. در این وضعیت، مکان درونی می‌شود و سوژه در دل فضا جاری می‌شود و بدین ترتیب، در احاطهٔ مکان قرار می‌گیرد و به ابژهٔ آن تبدیل می‌شود. در این فرایند، مکان ویژگی درزمانی پیدا

می‌کند و در چرخه‌ای فرامکانی به نشانه‌ای رؤیاپرور تبدیل می‌شود که با هویت تاریخی و اجتماعی سوژه و حافظهٔ فرهنگی او پیوند می‌یابد. درنتیجه، مکان به فضا تبدیل می‌شود و کارکردی زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند (ر.ک. همان، صص. ۱۰۲ ـ ۱۰۸). گونهٔ دیگر مکانی، مکانِ روایی بازپردازی شده است. در این گونهٔ مکانی، مکان به‌دلیل شرایط گفتمانی جدیدی که به آن افزوده شده، ویژگی‌های معنایی جدیدی پیدا می‌کند. گویا چنین مکانی، دچار زایش مجدد شده است. به همین دلیل این نوع مکان، مکان زایشی نامیده می‌شود. درواقع، مکان، وجهی نمادین پیدا کرده است. این مکان، مکانی کنشی ـ شوشی نیز هست؛ چراکه از یک‌سو به‌دلیل روایتی که سبب شکل گرفتن ویژگی معنایی خاص در آن شده است، کنش‌مدار بوده و سپس به‌دلیل نمادین و اسطوره شدن، ویژگی شوشی پیدا کرده است (همان، صص. ۱۰۸ ـ ۱۰۹).

۳ـ ۴. نظام تنشی ـ عاطفی

در رخداد زیبایی‌شناختی، نظام تنشی و عاطفی در کنار یکدیگر به ایفای نقش می‌پردازند. نظام تنشی، دو بُعد دارد: فشاره[۵] و گستره[۶] که فشاره، بُعد عاطفی است که از حساسیت بالایی برخوردار است و گستره، بُعد شناختی است که باعث گشایش، تعدّد و فاصله می‌شود (شعیری، ۱۳۸۷، ص. ۹). تعامل این دو بُعد یا ما را به سوی فشارهٔ عاطفی هدایت می‌کند که در این صورت تنش در بالاترین میزان آن تحقق می‌پذیرد و یا ما را با گسترهٔ شناختی مواجه می‌کند که در این حالت با اُفت فشارهٔ عاطفی و گستردگی بالا، روبه‌رو می‌شویم. این نظام در قالب طرح‌واره‌های مختلف تنشی طرح می‌شود که یکی از مهم‌ترین آن‌ها، الگوی تفکیکی دوتایی[۷] (Hebert, 2011, pp. 60-61) است. در این الگو، مقیاس‌های تنشی به دو بخش تقسیم می‌شود. اگر هرکدام از

محورهای فشاره و گستره را به دو بخش تقسیم کنیم، بخش پایینی، بخش غیرفعال[۸] و بخش بالایی، بخش فعال[۹] است. در این شرایط ما چهار ترکیب ممکن از ظرفیت‌ها داریم که این ترکیب‌ها، چهار منطقه را شکل می‌دهند: منطقهٔ ۱) فشارهٔ پایین و گسترهٔ پایین؛ منطقهٔ ۲) فشارهٔ بالا و گسترهٔ پایین؛ منطقهٔ ۳) فشارهٔ پایین و گسترهٔ بالا؛ منطقهٔ ۴) فشارهٔ بالا و گسترهٔ بالا. گفته‌پرداز درنتیجهٔ فرایندی ادراکی ـ حسی و با دخالت در گفته و اتخاذ موضعی نسبت به آن، ارزشی را در گفتمان نهادینه می‌کند. این عامل، سبب می‌شود تا ارزشی خاص با فشارهٔ بالا صورت پذیرد. شعیری این عامل را «جسمانه» می‌نامد (شعیری، ۱۳۸۵، ص. ۱۶۹). جسمانه، با دخالت در فرایند رابطهٔ دال و مدلول، سبب تعامل میان آن‌ها می‌شود.

این فرایند به‌واسطهٔ حضور و دخالت گفته‌پرداز و در قالب افعال مؤثر[۱۰] شکل می گیرد و سبب ایجاد فشارهٔ عاطفی بالا و یا پایین می‌شود. این افعال، خود نقش کُنشی مستقیمی ندارند، اما بر افعال کنشی تأثیر می‌گذارند. این افعال عبارت‌اند از: «خواستن»، «بایستن»، «دانستن»، «توانستن» و «باور داشتن» (شعیری، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۸). افعال مؤثر، با ایجاد نوعی فرایند تعاملی و یا چالشی در حوزه‌های کنشی و شوشی، وضعیتی تنشی را برای سوژه رقم بزنند. وضعیت تنشی نیز سبب ایجاد رابطه‌ای میان فشارهٔ بالا و فشارهٔ پایین می‌شود. این رابطه، از طریق سرایت گونه‌های حسی در یکدیگر، جریانی متوالی و مستمر را شکل می‌دهد (ر.ک. همان، صص. ۱۴۸ ـ ۱۵۲). درنتیجه، حضوری تحقق می‌یابد که طیفی و سیال است. در کنار فشارهٔ عاطفی، با گستره‌های عاطفی نیز مواجه هستیم. عناصر عاطفی دارای گستره‌ای هستند که گفتمان را از نظر شناختی و زمانی ـ مکانی، وسعت می‌بخشد (همان، ص. ۱۷۰). گستره‌های عاطفی نیز به‌واسطهٔ حضور گفته‌پرداز و در قالب افعال مؤثر تحقق می‌پذیرند. فشاره‌ها و گستره‌ها گاهی در

ارتباطی همسو و گاهی در ارتباطی ناهمسو قرار می‌گیرند و از این طریق، فرایند تنشی حضور را رقم می‌زنند.

نظام عاطفی گفتمان نیز با کارکرد «عاطفی» و «زیبایی‌شناختی» مورد نظر یاکوبسون مرتبط است (ر.ک. گیرو، ۱۳۸۳، صص. ۲۰ ـ ۲۴). مارتینه از این نقش با نام «حدیث نفس» یاد می‌کند (صفوی، ص. ۳۱) و بدین ترتیب گوینده در مرکز این نقش قرار می‌گیرد (صادقی، ۱۳۹۲، ص. ۸۷). درواقع، از نظر یاکوبسون، نقش عاطفی، نمایانگر احساس عاطفی خاصی است که می‌تواند به صورت واقعی بروز یابد و یا بازنمایی شود. بنا به نظر یاکوبسون، نقش عاطفی زبان در عبارات تعجبی تجلی می‌یابد و در سطح آوایی، دستوری و واژگانی تمامی گفتمان‌ها نمود می‌یابد (نجومیان، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۴). ژان کلود کوکه دو دورهٔ شاخص در مطالعات نشانه‌شناختی را از هم تفکیک می‌کند: ۱) نشانه‌شناسی عینی؛[11] ۲) نشانه‌شناسی ذهنی[12]. در دورهٔ اول، کنشگر در قالب نظام برنامه‌مدار، به کنش خود شکل می‌دهد و در دورهٔ دوم، کنش، وجهی گفتمانی به خود می‌گیرد (به‌نقل از: عباسی، ، ص.۱۳۱). شعیری (۱۳۸۵، ص. ۱۳۸)، این دو گونه را در قالب دو گونهٔ نشانه‌شناسی روایی و نشانه‌شناسی عاطفی معرفی می‌کند و معتقد است در گونهٔ عاطفی آن، به «لایهٔ اصلی و درونی یا هستی پدیده‌ها» دست می‌یابم (همان، ص. ۱۳۹). بارت این فرایند را در قالب «مطرح شدن تأثیرها» بررسی می‌کند و آن را به معنای «حضور زبانی» پدیده‌ها می‌داند (احمدی، ۱۳۸۰، ص. ۲۳۵). این حضور زبانی، فرایندهای کنشی و شوشی را در تعامل و یا در تقابل یکدیگر قرار می‌دهد و در قالب گونه‌های مختلفی، بروز می‌یابد.

۴. بحث و بررسی

باردیگر شهری که دوست می‌داشتم، از آثار برجستهٔ نادر ابراهیمی است که تجربهٔ عشق را در قالب موقعیت پارادوکسی حضور/ غیاب نشان می‌دهد. ازاین روی، پیوسته تعاملی

میان سوژه (فاعل عشق) و مخاطب (معشوق) شکل می‌گیرد، اما این تعامل، به جای آنکه به وصال منجر گردد، تجربه‌ای از عشق در آستانه را معرفی می‌کند که به‌عنوان یک تجربهٔ غیاب، طرح و نمایه شده است. این تجربه، در قالب الگوی رخداد زیبایی‌شناختی و در بستر نقد نشانه‌معناشناسی تبیین شده است.

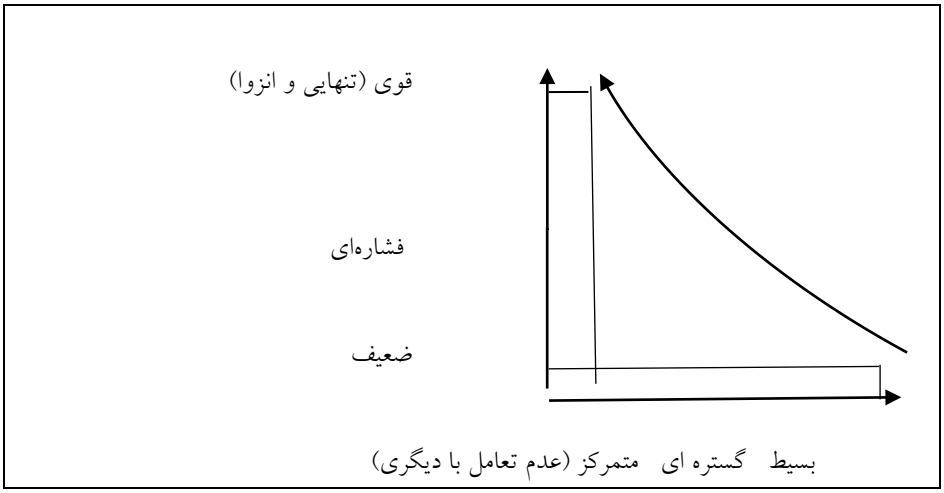
۴ـ ۱. وضعیت تنشی گفتمان

تبیینی که راوی از عشق ارائه می‌دهد همواره در آستانهٔ حضور و غیاب است. این امر سبب می‌شود تا سوژه فضایی عاطفی از اندوه و حُزن را تجربه کند. این فضا نمادین می‌شود و تجربه‌های متفاوت و متکثری از حضور و غیاب به عشق نسبت داده می‌شود. آغاز گفتمان با فعل امری «بخواب»، هلیا را مورد خطاب قرار می‌دهد. خودِ این خطاب، نشانگر تشدید یک فضای تنشی در گفتمان است. درواقع، کاربرد وجه خطابی فعل «بخواب»، نشانگر اوج گرفتن فضای تنشی در گفتمان و پیشنهاد راوی برای خوابیدن، نوعی فراخوانی هلیا برای دور شدن از این فضا و درنتیجه، عدم تحرک، خاموشی و سکون اوست. خوابیدن بهترین پیشنهاد برای رهایی از این وضعیت است:

> بخواب هلیا!، دیر است. دود دیدگانت را آزار می‌دهد. دیگر نگاه هیچ کس بُخار پنجره‌ات را پاک نخواهد کرد. دیگر هیچ‌کس از خیابان خالی کنار خانهٔ تو نخواهد گذشت. چشمان تو چه دارد که به شب بگوید؟ سگ‌ها رؤیای عابری را که از آن سوی باغ‌های نارنج می‌گذرد پاره می‌کند. شب از من خالی‌ست هلیا! (ابراهیمی، ۱۳۹۵، صص. ۱۵ ـ ۱۶).

در این نمونه، راوی از عدم وجود هم‌حسی و تعامل با هلیا سخن می‌راند که فضای گرم حضور را به فضایی سنگین و کسالت‌بار تبدیل کرده است. گرماس چنین وضعیتی

را «همگنهٔ معنایی» می‌نامد که در قالب نظام برنامه‌مدار زندگی روزمره رخ داده است و آن را در قالب فضایی آرام و سنگین که خواب‌آلودگی و کرختی را رقم می‌زند توصیف می‌کند (ر.ک. گرماس، ۱۳۸۹، صص. ۳۲ ـ ۳۳). پیشنهاد خوابیدن در این فضا، راهکاری برای عدم مشارکت هلیا برای حضور در چنین فضایی است. پخش شدن دود در فضا، پنجره‌های بخارگرفته، خالی بودن خیابان خالی کنار خانه، گسترش دامنهٔ شب و تاریکی و صدای سگ‌هایی که رؤیاها را پاره می‌کنند، همه توصیفاتی نمادین است که راوی در قالب آن، از غیبت خود در این فضا حکایت می‌کند؛ غیبتی که ثمرهٔ آن، تاریکی، درماندگی، تنهایی و ترس است. اینجا فضایی توصیف می‌شود که رخوت و دلمردگی را تداعی می‌کند. در این فضا، کسی به سوژه نگاهی از روی مهربانی نثار نمی‌کند و مدتی دراز است که امید در این فضا حضور ندارد و تنها نفرین و درماندگی در آن حاکم است. درواقع، خالی بودن فضا از حضور راوی، دنیایی بی‌نشانه، سرد و خنثی را رقم زده که امکان هیچ موضع‌گیری نیست. نبود راوی در کنار هلیا و عدم امکان تعامل با او، وضعیتی تنشی در فضا حاکم می‌کند؛ به‌گونه‌ای که تنش در بالاترین فشارهٔ خود بروز می‌یابد. در این وضعیت، در بالاترین سطح فشارهٔ عاطفی، با تنهایی و انزوا مواجه هستیم و فضا پر از یأس و ترس است. هم‌زمان، در سطح گستره نیز با متمرکزترین حالت یعنی محدود شدن وضعیت تعاملی با دیگری و تمرکز سوژه در خود است. این وضعیت در طرح‌وارهٔ زیر نشان داده شده است:



شکل ۱؛ وضعیت تنشی واگرا در حوزهٔ تعاملی

Figure 1: Divergent tension situation in the interactive domain

براساس این، در سطح گستره، حجم تعامل سوژه با دیگری کاهش پیدا می‌کند؛ به‌گونه‌ای که به‌تدریج شاهد حذف رابطه و تعامل او با دیگری هستیم. در سطح فشاره نیز در حالت تنهایی و انزوای سوژه، با ترس و فضایی همراه با نفرین و درماندگی مواجه می‌شویم. توصیف راوی در قالب عبارت «شب از من خالی‌ست هلیا»، نشان‌دهندهٔ این وضعیت است.

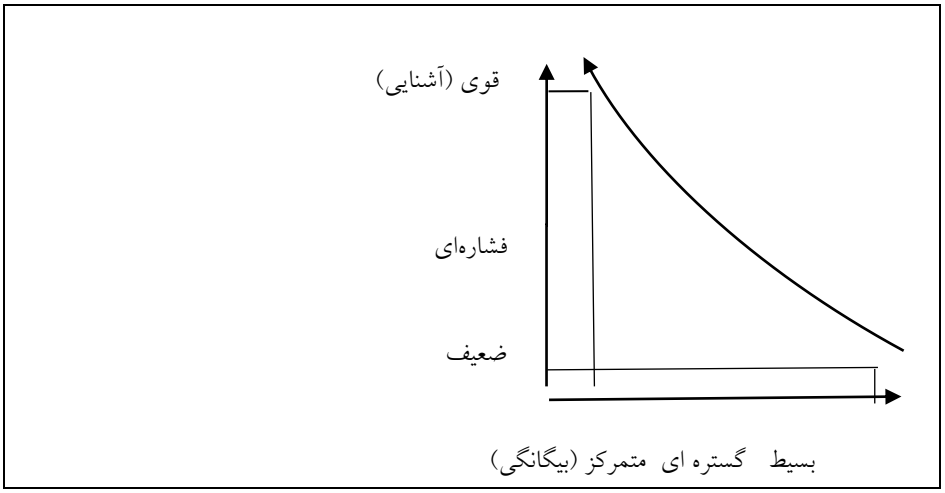
وضعیت تنشی که در نبود راوی، تنهایی و ترس را برای هلیا رقم زده است، با حضور راوی دیگربار فضای تنشی دیگری را در گفتمان شکل می‌دهد. این فضای تنشی جدید، از طریق مرزبندی میان دو انگارهٔ تقابلی آشنایی و بیگانگی نشان داده شده است. فضای مرتبط با بیگانگی که از طریق حضور نمادین سگ‌های خانگی و گسترهٔ فضای تاریک در تمام طول شب، تصویرسازی شده، پُر است از نگهبانانی که بر انگارهٔ عادت‌ها و حضورهای مُرده و افسرده، تأکید و اصرار می‌کنند و درنتیجه، فضای حال هلیا، از عادت، تکرار، افسردگی، بیگانگی و غربت پرُ می‌شود. درمقابل، فضای آشنایی،

فضای حضور راوی است که از طریق تداعی خاطره‌های زمان کودکی راوی و هلیا بازآفرینی می‌شود. توصیف راوی از طریق عبارت خطابی «تو در را به‌هم می‌کوبی»، این مرزبندی را نشان می‌دهد. درواقع، کوبیدن در، نشانگر بروز رخدادی است که مطابق نظر گرماس، آن را «رخداد زیبایی‌شناختی» می‌نامیم (همان، ص. ۳۳). این رخداد، به‌واسطهٔ حضور ناگهانی راوی شکل می‌گیرد و سوژه را از تجربهٔ زیبایی‌شناختی حضور پُر می‌کند. این رخداد از طریق «کوبیدن در» بروز پیدا می‌کند و در قالب «دویدن»، «دست‌دادن به یکدیگر»، «به سروقت ماهی‌ها رفتن» و «پُر شدن فضای خانه از بوی بهارنارنج»، توصیف شده است:

> بازگشت من به شهر، بازگشت من به سوی تو نیست. سگ‌های خانگی، مرز میان آشنایی و بیگانگی هستند. در تمام طول شب، آن‌ها بیدار می‌نشینند و ورق‌ها را دست به دست می‌دهند. تو در را به‌هم می‌کوبی و به سوی من می‌دوی. دستت را به من می‌دهی و می‌رویم به سر وقت ماهی‌ها. بوی مربای تازهٔ بهارنارنج فضای گرداگرد خانه را پر کرده است (ابراهیمی، ۱۳۹۵، ص.۱۷).

اما راوی و خاطره‌هایی که با حضورش تداعی می‌شود، فضای بستهٔ گفته‌ای را درهم می‌شکند و فضای گفتمانی جدیدی را حاکم می‌کند. درواقع، راوی در فرایند بازگشت به گذشته و با صحنه‌سازی عاطفی، شرایطی تنشی را بر فضا حاکم می‌کند. راوی به محض مواجههٔ با سوژه، از رخوت و سردی این فضا و توصیف نمادین گسترهٔ شب و تاریکی، گله و شکایت می‌کند. اما دیری نمی‌گذرد که خاطراتی برایش تداعی می‌شود و این خاطرات را با سوژه در میان می‌گذارد. مرور خاطرات، راوی و سوژه را به دوران کودکی و تجربه‌های آن دوره باز می‌گرداند و به همین دلیل، با حضوری سودایی مواجه هستیم. درواقع، همان‌گونه که شعیری نیز معتقد است، سوژه در چنین وضعیتی، «در مواجهه با «آنِ» گفتمانی قرار می‌گیرد که می‌توان آن را «سودای حضور» نامید» (Shairi,

2014, p. 106). سودای حضور که برآیند پیوند با خاطره‌های شوشی دوران کودکی او است، بر شدت فشارهٔ عاطفی می‌افزاید و درنتیجه، آشنایی و نزدیکی در فشرده‌ترین حالت آن، رخ می‌دهد. راوی دو وضعیت حال و گذشته را در تقابل هم قرار می‌دهد و درنتیجه دو فضای متفاوت را ترسیم می‌کند. در فضای مربوط به زمان حال، موضع گیری خاصی اتفاق نمی‌افتد، بازگشت راوی، به وصال به هلیا ختم نمی‌شود؛ درنتیجه، در حوزهٔ شناختی و گستره‌ای، با بیگانگی، حضور نمادین سگ‌هابی خانگی و گسترهٔ شب و تاریکی در فضا مواجه می‌شویم. این وضعیت، در طرح‌وارهٔ زیر نشان داده شده است:



شکل۲؛ وضعیت تنشی واگرا؛ تقابل آشنایی و بیگانگی

Figure 2; Divergent tension situation; confrontation of familiarity and alienation

براساس این، در سطح گستره‌ای، همچنان شاهد گسترش شب و تاریکی در فضا هستیم. و از این روی، رخوت، سردی و تاریکی بر آن حاکم است که نتیجهٔ آن، بیگانگی و غربت هلیاست. اما در سطح عاطفی و در فضای جدید حاصل از خاطرات

کودکی، بر شدت فشارهٔ عاطفی افزوده می‌شود و در قوی‌ترین حالت آن، وصال با هلیا و آشنایی را رقم می‌زند. درواقع، راوی به‌عنوان شوشگر عاطفی موضع‌گیری می‌کند و چشم‌انداز جدیدی در گفتمان شکل می‌گیرد و درنتیجه برای شوشگران بیداری عاطفی حاصل می‌شود. اما پیوسته راوی در حال گذر میان این دو وضعیت است. توصیفات راوی از دو فضای شکل گرفته، نشانگر تفاوت موقعیت گفته‌ای و گفتمانی در این دو فضاست. در موقعیت گفته‌ای، راوی در کنار سوژه نیست و مرز میان آشنایی و بیگانگی را سگ‌های خانگی تعیین می‌کنند. ازاین روی، موضع‌گیری خاصی اتفاق نمی‌افتد و بنابراین بیداری عاطفی نیز ایجاد نمی‌شود و وحشت و تاریکی بر فضا حاکم می‌شود. اما در موقعیت گفتمانی، از حضور راوی در کنار سوژه سخن می‌رود. سوژه، در اولین واکنش به این موقعیت، از این فضا متأثر می‌شود و حضوری عاطفی برای او رخ می‌دهد. این وجه حضوری، بروز تنی پیدا می‌کند و سوژه به صورت ناخودآگاه می‌دود. درواقع، دویدن بروز جسمانه‌ای همین حضور عاطفی است. سپس سوژه دستش را به راوی می‌دهد. دست دادن سوژه به راوی نیز بروز تنی این موقعیت است. رفتن به سر وقت ماهیان و گسترده شدن بوی مربای تازهٔ بهارنارنج در فضای گرداگرد خانه نیز تداعی‌گر خاطرات دوران کودکی است. این عوامل، عناصر زنده و پویایی هستند که از زندگی و حیات سرشار شده‌اند. با حضور راوی و تداعی خاطرات کودکی، فشارهٔ عاطفی به اوج خود می‌رسد. شدت گرفتن فشارهٔ عاطفی، از طریق فرایندی حسی ـ ادراکی تحقق می‌پذیرد. دویدن هلیا به سوی راوی، دست دادن به او، همراهی با هم در رفتن به سر وقت ماهی‌ها و پُر شدن فضای خانه با بوی تازهٔ بهار نارنج، همه در یک فضای حسی ـ ادراکی شکل می‌گیرند که ماهیتی جسمانه‌ای و تنی دارد و سبب ایجاد شتاب عاطفی، نشاط زندگی و امیدواری می‌شود. تجربهٔ عاشقانهٔ سوژه‌ها، از طریق

تقابل دو وجه زمانی حال و گذشته شکل می‌گیرد. این تجربه، دو مفهوم حضور و غیاب را در تقابل یکدیگر قرار می‌دهد. زمان گذشته، زمان خاطره است که بازنمایی عشق را در وضعیت انبساطی نشان می‌دهد که مبتنی بر آن، حضور عشق و معشوق تداعی می‌شود. در مقابل، زمان حال، زمان غیاب عشق است که وضعیت انقباضی است و تلاش برای دستیابی به آن، با اندوه و رنج همراه است.

۴ـ ۲. از برنامه‌مداری تا رخداد زیبایی‌شناختی

در این بخش، شاهد تحقق دو فضای نشانه‌ای متفاوت هستیم. هر کدام از این فضاهای نشانه‌ای، دو وضعیت حضور و غیاب را تداعی می‌کنند. در فضای حضور که از طریق خاطره بازپردازی می‌شود، عشق وارد فرایند نشانه‌ای می‌گردد و بازنمایی می‌شود. درنتیجه، سوژه‌ها در درون روایت عاشقانه، عاشق می‌شوند و تجربه‌ای عاشقانه را تجربه می‌کنند و این گونه، عشق فرایندی برساخته محسوب می‌شود. در مقابل، در فضای غیاب، با عشقی به تعویق افتاده و آستانه‌ای مواجه هستیم که در آن، همه چیز در حال فروپاشی است و حاصل آن رنج و زیان است. اولین فضایی که راوی توصیف می‌کند، فضای حضور است که البته در زمان گذشته رخ داده است و در قالب خاطره تداعی می‌گردد.

> ما باغچهٔ کوچکی داشتیم و گل‌های کوچکی که باغبان برای آن آفریده بود. ما گل های کوچکمان را آب می‌دادیم، کنار باغچه می‌نشستیم، علف‌ها را از ریشه بیرون می‌آوردیم و دور می‌انداختیم. درختان را می‌گفتیم که سایه بردارند و آفتاب را بگذارند که بر گل‌های کوچک ما بتابد. گل‌ها از یاد بردند که باغبان آن‌ها را کوچک آفریده است. سرکشیدند و بلند شدند (ابراهیمی، ۱۳۹۵، ص. ۲۰).

اینجا راوی، زمان حال را از طریق خاطره‌پردازی، به زمان گذشتهٔ کودکی پیوند می‌زند تا از طریق یک صحنه‌سازی عاطفی، تجربهٔ زیستهٔ مشترک میان خود و هلیا را بازآفرینی کند. این بازآفرینی، در فضایی ادراکی ـ حسی صورت می‌گیرد. فضایی که توصیف می‌شود، یک فضای تن‌مدار است که از طریق حس لامسه، تجربهٔ راوی و هلیا را با پدیده‌های جهان هستی پیوند می‌دهد. درواقع، در جریان چنین تجربه‌ای، همان‌گونه که لاندوفسکی (۲۰۰۴) در *احساسات بی‌نام*[۱۳] هم به آن اشاره می‌کند، شوشگران در پیوند با جهان هستی، به خود به‌عنوان سوژهٔ هستنده در جهان، هستی می‌بخشند. لاندوفسکی برای تبیین این نوع تعامل با جهان، از آن با عنوان: «هستی دادن به چیزی» و «دادن هستی» به جهان به‌عنوان جهان معنادار و همچنین دادن هستی به خود به‌عنوان سوژهٔ هستنده در جهان یاد می‌کند که درنتیجهٔ فرایند تعاملی با یک عامل بیرونی ـ یک غیریت ـ که در مقابل ماست، تحقق می‌پذیرد؛ غیریتی که هرگز نمی‌توان آن را در حدِّ یک ابژه فروکاست (معین، ۱۳۹۴، ص. ۴۶). در جریان پیوند با جهان هستی به‌عنوان یک هم‌سوژه، سوژه‌ها در یک فضای زنده و در هم‌حسی با هستی قرار می‌گیرند. حضور شوشگران، وقتی با حضور زندهٔ عناصر جهان هستی مانند گل‌ها، درختان، سایه و آفتاب درهم تنیده می‌شود، سبب بیداری و تحریک حسی شوشگران می‌شود و حضوری عاطفی را برای آن‌ها رقم می‌زند. لاندوفسکی این نوع ارتباط را از نوع «هم‌حضوری» می‌داند که مطابق آن، تعاملی تن‌به‌تن و مبتنی بر جریان حسی ـ ادراکی میان دو سوی تعامل ایجاد می‌شود که طی آن، «هستی‌درجهانِ» آن‌ها بر هم تأثیر می‌گذارد (همان، ص. ۸۴). در جریان چنین تجربه‌ای است که شوشگران، از فضای اکنون فاصله می‌گیرند و از طریق رؤیایی مشترک، به فضای شوشی در گذشته سفر می کنند. این تجربه، زمان کنشی اکنون را به زمان شوشی در گذشته ارجاع می‌دهد و آن را

گفتمانی می‌کند. درواقع، در این گفتمان، شوشگران پیوسته خود را در فضایی تنشی احساس می‌کنند که به‌صورت پی‌درپی بازآفرینی می‌شود. در این بخش نیز با بازپردازی خاطره‌های گذشته و در هم‌حسی با جهان هستی، فضای تنشی گفتمان دیگربار تشدید می‌شود و شوشگران از طریق این پیوند، در تعامل با پدیده‌های هستی، فرایندی استعلایی را طی می‌کنند. اضافه شدن ضمیر شخصی به ترکیب «گل‌های کوچکمان» و آب دادن به آن‌ها، هم‌صحبتی با درختان و خواهش از آن‌ها برای اجازهٔ دادن تابش آفتاب به گل‌ها و سرکشیدن و بلند شدن گل‌ها در مفهومی نمادین، نشانگر بالیدن و قرار گرفتن شوشگران در مسیر استعلاست. درواقع، فضای تنشی‌ای که پیوسته بازآفریده می‌شود، شوشگران را در هم‌زیستی با طبیعت قرار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که در اوج آن، فشارهٔ عاطفی شدت می‌گیرد و در بالاترین وضعیت عاطفی، به استعلای شوشگران و درنتیجهٔ پیوند عاشقانهٔ آن‌ها منجر می‌شود.

فضای دومی که توصیف می‌شود، بر تجربهٔ غیاب استوار است. در این تجربه، با فضایی بسته مواجه هستیم که نتیجهٔ آن، شیءوارگی مفاهیم است:

> مهر آن متاعی نیست که بشود آزمود و پس از آن، ضربهٔ یک آزمایش به حقارت آلوده‌اش نسازد. عشق جمع اعداد و ارقام نیست تا بتوان آن را به آزمایش گذاشت. باز آن‌ها را زیر هم نوشت و باز آن‌ها را جمع کرد. آنچه من می‌شنیدم، آنچه می‌گفتند نبود. کلمات در فضا دگرگون می‌شد و آنچه به گوش من می‌ریخت با کُشنده‌ترین زهرها آلوده بود. در برابر من، زنان، مردان، کودکان و ابزارها سخن می گفتند. شهری مرا سنگسار می‌کرد. مردم یک شهر مرا دشنام می‌دادند. شهری که دوست می‌داشتم و مردمی که پیش از این، ایشان را بارها ستوده بودم. تمام راه‌ها به کلبهٔ چوبی ساحل چمخاله می‌انجامید و من ایمان داشتم که تو به من باز خواهی گشت (ابراهیمی، ۱۳۹۵، ص. ۲۲).

در این بخش راوی به‌عنوان شوشگر به پدیدهٔ عشق، از دو منظر نگاه می‌کند. این دو منظر از استقرار دو نظام برنامه‌مدار و رخداد زیبایی‌شناختی، حکایت دارد که از نظر راوی، از منظری انتقادی باید به آن نگریست. راوی عشق را در قالب این دو نظام در رویکرد سلبی و ایجابی با یکدیگر مقایسه می‌کند. عشق در نظام برنامه‌مدار، ابژه‌ای است که قابلیت شیءوارگی می‌یابد و مطابق آن، قابل خرید و فروش و آزمودن است. این گونه رفتار عاشقانه، به‌دلیل ویژگی آزمون‌پذیری، به حقارت آلوده می‌شود. این عشق، در قالب عدد در می‌آید و قابل شمارش است. راوی این‌گونه رفتار عاشقانه و مهرورزانه را در قالب نظامی سلبی معرفی می‌کند. در این نظام، به‌دلیل ویژگی آزمون‌پذیر بودن و قابل شمارش بودن، عشق دو انسان به هم می‌بایست مطابق انگاره‌های عادتی و عرفی باشد. ازاین روی، راوی پس از عشق‌ورزی به هلیا در مقابل نگاه‌ها و حرف‌های دیگران قرار می‌گیرد که گویا با زهرهایی کُشنده آلوده شده‌اند؛ نگاه‌ها و حرف‌هایی که به «سنگسار شدن» و «دشنام شنیدن» منتهی می‌شود. در این نوع نگاه، عشق رویکردی گفته‌ای دارد که قابل شمارش و محاسبه‌پذیر است و راوی نیز چنین نگاهی را طرد می‌کند.

راوی هنگامی که در مواجهه با فضای دوم قرار می‌گیرد که پر از اندوه و رنجش است، از طریق دلالت‌پردازی مکان، وارد فضای سومی می‌شود که آن را «مکان زیبایی‌شناختی» نامیده‌ایم. این مکان همان «ساحل چمخاله» است که رخداد زیبایی‌شناختی در آن رخ می‌دهد و محل بروز تجربهٔ زیسته‌ای است که سوژه‌ها در آن، عشق را می‌فهمند. این رخداد، فرایندی گفتمانی است که در تعامل دو نگاه شکل می گیرد و از بُن جان، قلب دو شوشگر را نشانه می‌گیرد. در رویکرد اول، با فضایی شناختی و منطقی و با فرایندی مبتنی بر برنامه مواجه هستیم. حال آنکه در دیدگاه دوم،

با فضایی حسی ـ ادراکی روبه‌رو می‌شویم که نتیجهٔ تعامل حسی است و سبب تحریک حسی شوشگران می‌گردد. راوی اما آرزو دارد این فضای حسی ـ ادراکی را در مکانی تجربه کند که پیش از این با سوژه در آن سهیم بوده است و این مکان، همان ساحل چمخاله است و به همین دلیل، این مکان را مکانی زیبایی‌شناختی نامیده‌ایم. این رخداد و تجربهٔ زیبایی‌شناختی، این‌گونه توصیف شده است:

> تمام راه‌ها به کلبهٔ چوبی ساحل چمخاله می‌انجامید و من ایمان داشتم که تو به من باز خواهی گشت. ایمان نیاز به آزمون را مطرود می‌داند. شب غمناک است و باران ریز. من می‌آیم پای پنجره‌ات و سنگی کوچک به سوی شیشهٔ پنجره می‌اندازم. صدای تختخواب را می‌شنوم. آهسته و بی‌صدا پنجره را باز می‌کنی. خوابیده بودی هلیا؟ نه، داشتم فکر می‌کردم... هلیا! دیدی که بازگشت همه‌چیز را خراب می‌کند؟ بیا برگردیم به چمخاله، همان‌جا زندگی کنیم. تو به آواز گرگ‌ها عادت می‌کنی (همان، صص. ۲۲ ـ ۲۳).

رخداد زیبایی‌شناختی، مبتنی بر توانش عاطفی سوژه‌های گفتمانی است. این توانش عاطفی و حسی ـ ادراکی، در قالب فعل وجهی و مؤثر توانستن تحقق می‌یابد. گفته‌پرداز در این بخش از ایمان یاد می‌کند که سبب توانش سوژه می‌شود. ایمان به‌دلیل انگیزهٔ قوی‌ای که ایجاد می‌کند، قدرت تازه‌ای به سوژه می‌دهد که نتیجهٔ آن سیر و حرکت در عرصهٔ گفتمان است. درواقع، ایمان از طریق توانش تأثیری که دارد، سبب شکل‌گیری کنش در گفتمان می‌شود. همان‌گونه که عباسی (۱۳۹۵، ص. ۲۵۲) نیز اشاره می‌کند، توانش تأثیری «گذر از بالقوه به بالفعل یا اجرای برنامهٔ روایی را میسر می‌سازد». درواقع، ختم شدن همهٔ راه‌ها به کلبهٔ چوبی ساحل چمخاله و بازگشت به آن، برای سوژه‌ها توانشی رقم می‌زند که نتیجهٔ ایمان آن‌هاست. علاوه بر توانستن، این حرکت با فعل مؤثر دانستن و باور داشتن نیز قابل توجیه است. درواقع، سوژه هم توانایی لازم را

پیدا کرده و هم می‌داند و البته باور دارد که تنها راه وصال، بازگشت به ساحل چمخاله و بهره‌مندی از این تجربه در آن مکان است. ساحل چمخاله، مکانی است که پیش این دو سوژه، در یک تجربهٔ زیبایی‌شناختی آن را درک کرده‌اند. این مکان را می‌توان بنا به گفتهٔ شعیری، «مکان پدیداری» نامید (ر.ک. شعیری، ۱۳۹۱، صص. ۱۰۹ ـ ۱۱۴). ویژگی‌های پدیداری ساحل چمخاله، شامل این موارد است: ۱. مکانی است که زمان‌مند است و دارای حافظهٔ تاریخی است و دو شوشگر را در پیوند با خاطره‌های گذشته قرار می‌دهد که در تجربهٔ زیستهٔ آن‌ها شکل گرفته است؛ ۲. مکانی دارای پویایی هویتی است و با حضور شوشگران در آن و وصال آن‌ها با یکدیگر، خاصیت فضاشدگی پیدا می‌کند؛ ۳. مکانی است که شوشگران، حضوری حسی ـ ادراکی و عاطفی را در آن تجربه می‌کنند؛ ۴. دو شوشگر با حضور در این مکان، از حضوری هستی‌مدار برخوردار می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که در آن مکان، «هستی‌درجهانِ» خود را کشف می‌کنند؛ ۵. شوشگران به‌واسطهٔ حضور در این مکان، هویتی استعلایی را تجربه می‌کنند. درواقع، اینجا مکان ساحل چمخاله، به فضایی اعتباری بدل شده است که می‌تواند تجربهٔ وصال و وحدت شوشگران را تداعی کند و درنهایت، حضوری استعلایی را برای این دو رقم بزند.

در ادامه نیز خاطره‌ای دیگر بازگو می‌شود و در جریان رخدادی زیبایی‌شناختی، زمان اکنون به عمق زمان در گذشته برده می‌شود و چشم‌انداز جدیدی ایجاد می‌شود. این چشم‌انداز جدید، این‌گونه توصیف می‌شود:

> شب کنارم می‌نشینی و من با چشم‌های از مشق شب‌خمار به دست‌های کوچک تو نگاه می‌کنم و می‌گویم: هلی دست‌های تو خیلی کوچک است، من در مشتم آن‌ها را خرد می‌کنم. و تو دست‌هایت را دراز می‌کنی که: خرد کن! اما نمی‌توانی. من آن

ها را می‌فشردم. دست‌های تو نرم و نوازشگر است. به من لبخند می‌زنی. نه... هنوز درد نگرفته. می‌توانم گریه‌ات بیندازم؛ اما دلم می‌سوزد. دروغ می‌گویی! بابا جان با دو انگشتش دست مرا خُرد می‌کند. هلیا! تو همه‌چیز را خُرد و خراب کردی. بیا برگردیم به چمخاله (ابراهیمی، ۱۳۹۵، صص. ۲۳ ـ ۲۴).

در این چشم‌انداز، راوی و سوژه هر کدام سهمی در شکل‌گیری رخداد زیبایی‌شناختی دارند. این چشم‌انداز حکایت از آن دارد که دست‌ها به معبری برای تماس تنی و سپس پیوند دو هستی بدل یافته و این تجربه کاملاً خودی و درونی شده است. این تجربهٔ خودی و درونی، در وجهی دیگر از طریق لبخند نیز منتقل می‌شود و به اوج خود می رسد. لبخند برآیند پیوند هستی‌شناختی دو شوشگر است. این رخداد، نشانگر توانش عاطفی شوشگران است که از طریق دو فعل مؤثر خواستن و توانستن نمود می‌یابد. شعیری بر این باور است که این افعال، هم می‌توانند خود را بر کنشگر و هم بر شوشگر تحمیل کنند و آن‌ها را به انجام دادن کنشی ترغیب کنند یا شوشی را در آن‌ها شکل بدهند. این امر سبب ایجاد چالش در کنش‌ها و شوش‌های سوژه می‌شود که در رقم زدن وضعیت تنشی از طریق سرایت حسی و درنتیجهٔ تحقق رخداد زیبایی شناختی مؤثر است (ر.ک. شعیری، ۱۳۸۵، صص. ۱۴۸ ـ ۱۵۲). فعل مؤثر «خواستن»، اولین گام برای این پیوند هستی‌شناختی است که از طریق رابطهٔ دلی میان «هستی‌درجهانِ» شوشگران شکل گرفته و سپس در قالب فعل توانستن، بروز تنی و بدنی نیز یافته است. اما تکرار این تجربه، نیاز به مکانی دارد که وجهی پدیداری و هستی‌شناختی دارد و می تواند بار عاطفی این پیوند را منتقل کند. ساحل چمخاله، همین مکان است و می‌تواند دیگر بار خاطرهٔ این پیوند را بازآفرینی کند.

۴ـ ۳. از مکان‌بودگی تا فضاشدگی

عشق در روایت نادر ابراهیمی، در قالب فضای نمادین و از طریق فرایند دلالت‌پردازی برساخته می‌شود. از این روی، مکان‌ها نیز نشان‌دار و دلالت‌مند می‌شوند و بدین ترتیب، فرایندی از مکان‌بودگی تا فضاشدگی را در گفتمان شاهد هستیم. نوع تجربهٔ عاشقانهٔ حضور سوژه در قالب پیوند با این مکان‌ها بازنمایی می‌شود و رخداد زیبایی‌شناختی نیز از طریق فرایند دلالت‌پردازی مکان، نمایه‌سازی می‌شود. این رخداداها، نشان می‌دهد که شوشگران از طریق تعامل خود با دیگری و نوع وجه حضوری در مکان و فضا، تجربهٔ عاشقانهٔ خود را گسترش می‌دهند و آن را تثبیت می‌کنند. این امر سبب شکل‌گیری هویت عاطفی در آن‌ها می‌شود. بنا به نظر عباسی، «هویت معنایی یک کنشگر انتزاع توسط مکانی که در ارتباط با یک محمول اشغال می‌کند تعریف می‌شود» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۱۵۴). براساس این، هویت شوشگران در ارتباط با مکانی تعریف می‌شود که موجودیت نشانه‌ای آن‌ها وابسته به آن است. رابطهٔ عاشقانهٔ شکل‌گرفته میان راوی به عنوان شوشگر و سوژه، در حال تثبیت شدن است. درنتیجه، می‌توان از شکل‌گیری رخدادی سخن گفت که وجهی هویتی دارد و نوع حضور و موقعیت گفتمانی سوژه را تعریف می‌کند. در نخستین رخداد، این دو سوژه، تجربه‌ای از با هم بودن را در سفری با قایق در مکانی با نام «مرداب انزلی» مرور می‌کنند:

> آن داستان، داستان یازده‌سال پیش بود. ما رفتیم کنار مرداب نشستیم ـ لحظه‌های گریزا ـ قایق‌ران خوش‌آوازِ اهل کُجور کنار قایقش نشسته است. گاه‌گاهی بر می‌گردد و می‌گوید: نمی‌روید مرداب را ببینید؟ آن وسط خیلی قشنگ است. ما عاقبت تصمیم می‌گیریم برویم و میان مرداب بگردیم ... و ما از جانب دریا ـ دور از جاده ـ می‌دویم و با صدای بلند می‌خندیم و آوازی را که او خوانده است تکرار می‌کنیم (ابراهیمی، ۱۳۹۵، صص. ۲۵ ـ ۲۶).

این سفر، نشانگر این مسئله است که این دو سوژه در حال گسترش و تثبیت موقعیت عاشقانهٔ خود هستند. در مرداب انزلی به‌دلیل ویژگی کنشی که دارد، با مکان‌بودگی مکان مواجه هستیم. بنا به گفتهٔ شعیری در مکان‌بودگی، با وضعیت کنش‌مدار مکان مواجه هستیم؛ به‌گونه‌ای که مکان در خدمت کنش کنشگران قرار می‌گیرد (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۴). در این بخش نیز سوژه‌ها در آغاز سیر کنشی خود قرار دارند و این مکان در خدمت کنش کنشگران قرار می‌گیرد و نحوهٔ کنش آن‌ها را ارزیابی می‌کند. راوی این لحظه را لحظهٔ گریزا می‌نامد؛ چراکه سوژه‌ها با حضور در این مکان، خود را از نگاه عادتی و عرفی دیگری رهایی می‌بخشند. درواقع، این دو سوژه، از طریق سفر به مرداب، تلاش می‌کنند تا دور از چشمان دیگری، نوعی وحدت با یکدیگر را تجربه کنند. در مرداب انزلی، هرچند این رهایی به‌طور کامل رخ نمی‌دهد، اما این مکان، زمینه‌ساز حضور حسی ـ ادراکی و عاطفی سوژه‌ها می‌شود و درنهایت با باز شدن فضا در سطح گستره، حرکت آن‌ها به سمت مکان شوشی شکل می‌گیرد. درواقع، رفتن سوژه‌ها از جانب دریا و به دور از جاده، نشان می‌دهد که مکان وضعیتی سیال پیدا کرده است و در ادامه، با فضاشدگی مکان روبه‌رو می‌شویم. بروز حالت‌های عاطفی در قالب «دویدن»، «خندیدن با صدای بلند» و «آوازخوانی» که فرایندی حسی ـ ادراکی است و بروز تنی پیدا کرده، فضاشدگی مکان را نشان می‌دهد و بیانگر آن است که مکان، وضعیتی پویا به خود گرفته است.

در دومین رخداد، نوعی همگامی و همراهی میان شوشگران برای شکل دادن به تجربهٔ مشترک عاشقانه دیده می‌شود که در مکانی با نام «باغ» تحقق می‌پذیرد و از طریق حضور در کلاس مدرسه تداعی می‌شود. این تجربه نیز هرچند در کلاس درس مرور می

شود، اما به خاطرهٔ مشترک شوشگران در فضای خارج از مدرسه و در باغ مربوط می‌شود:

> من سر کلاس حواسم پیش پروانه‌های توست. فکر می‌کنم یک روز توی باغ وقتی تو نیستی... پروانه‌ای به بزرگی یک... یک... خیلی بزرگ، به قدر آن رومیزی گلدار اتاق ناهار خوری شما پیدا کنم. دنبالش بدوم. باید خیلی مواظب باشم که بال‌هایش خرد نشود و او روی بوتهٔ گل آن طرف باغ بنشیند... بگیرم و بدوم طرف منزل شما. هلیا... یک پروانهٔ خیلی بزرگ گرفته‌ام. پنجره باز بشود و تو به من نگاه کنی... نه... به پروانه نگاه می‌کنی. نیست هلیا؟ بعد فریاد می‌کشی و می‌دوی ـ همیشه صدای پایت را می‌شنیدم و بعد خودت را می‌دیدم که در آستانهٔ در به من لبخند می‌زنی (ابراهیمی، ۱۳۹۵، ص. ۲۷).

در اینجا، باغ مرجعیت مکانی دارد و خاطره‌های همراهی با سوژه را از طریق پروانه‌های باغ تداعی می‌کند. باغ به‌دلیل حضور مجدد گفته‌پرداز در آن و گرفتن دوباره پروانه، تبدیل به فضایی زایشی شده است که معنای جدیدی گرفته است. درواقع، مکانِ باغ، وجهی نمادین پیدا کرده و تداعی‌گر روایتی از حضور گفته‌پرداز و خاطره‌ای از سوژه است. اینجا روایت جدید از حضور و همراهی با سوژه، مکان را بازپردازی کرده و ارزش‌های جدیدی را در آن ثبت کرده است. این مکان، مکانِ روایی بازپردازی شده است. شعیری (۱۳۹۱، ص. ۱۰۸)، این مکان را مکان زایشی می‌نامد. چراکه، راوی از طریق این مکان، تجربهٔ جدیدی از حضور خود و سوژه را بازپردازی می‌کند که این‌بار در غیاب سوژه شکل گرفته است. اما گفته‌پرداز این غیاب را به یک تجربهٔ حضوری پیوند می‌زند. درواقع، در این حالت ما با موقعیتی پارادوکسی از حضور و غیاب مواجه هستیم که در طیفی از دلالت‌های متکثر عاشقانه جای می‌گیرد. تداعی خاطرهٔ حضور در باغ که از طریق کنش گفته‌پرداز، بازآفرینی شده است، فضایی شوشی را رقم می‌زند که

در قالب حالت‌های عاطفی «فریاد کشیدن»، «دویدن» و «لبخند زدن»، بروز تنی و جسمانه ای پیدا می‌کند و بدین ترتیب، سوژه حضوری ادراکی ـ حسی را تجربه می‌کند. تجربهٔ حضور در مکانِ باغ و تجربهٔ بازی با پروانه‌ها و تداعی خاطرات مربوط به آن در کلاس، نشان می‌دهد که هر دو شوشگر در حال شکل دادن به هویت مشترکی هستند که از طریق عشق و دوست داشتن نمایه شده است.

رخداد سوم، از طریق بازگشت به شهر تحقق می‌پذیرد که در قالب خواهش گفته‌پرداز از پدر نشان داده شده است. در گفت‌وگویی که میان گفته‌پرداز و پدرش شکل می‌گیرد، این مکان، معرفی می‌شود:

> پدر! از آن خنده‌های کودکانه که داشتیم و زیور زندگی بی‌آرام ما بود اینک جز جنبشی نامحسوس بر لب‌های خشک من به‌جای نمانده است. بگذار به شهری بازگردم که نخستین خنده‌های شادمانه را به من آموخت و نخستین گریستن‌های کودکانه را. شهری که مرا به خویش می‌خوانَد، همچنان که فانوس‌فروشِ دوره‌گرد، کودکان مشتاق را (ابراهیمی، ۱۳۹۵، ص. ۲۸).

شهری که گفته‌پرداز از آن یاد می‌کند، مکانی است که در قالب فرایند مکان‌شدگی توصیف می‌شود. شعیری مکان‌شدگی را با کارکرد شوشی آن مرتبط می‌داند (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۴). شهر مورد نظر گفته‌پرداز، در فرایند مکان‌شدگی، کارکردی شوشی پیدا می‌کند و از این طریق، نخستین خنده‌ها و گریه‌های سوژه را در خود بازنمایی می‌کند. گفته‌پرداز، با بازخوانی نخستین تجربه‌های شیرین و تلخ خود از این مکان، خاطره‌های حضور خود را دوباره فراخوانی کرده است. به همین دلیل، با مکان‌شدگی مکان مواجه هستیم. درواقع، مکان، پایگاهی شده تا گفته‌پرداز، تمام وجوه هویتی خود را که در حافظهٔ شهر به‌جای مانده است با حضوری دوباره، بازآفرینی کند. از این روی، از پدر می‌خواهد به او اجازه بدهد به آن مکان بازگردد.

رخداد چهارم، در قالب دستیابی به تجربهٔ مشترک عاشقانه گریز از شهر و پناه بردن به کلبهٔ چوبی کنار رودخانه و یا دریا شکل می‌گیرد. این مکان، در قالب توصیف زیر معرفی شده است:

> هلیا! گریز، اصل زندگی‌ست. گریز از هر آنچه که اجبار را توجیه می‌کند. بیا بگریزیم. کلبه‌های چوبین، کنار دریا نشسته‌اند. و ما با مرغان سپید دریایی سخن خواهیم گفت. ما جاده‌های خلوت شب را خواهیم رفت. به آواز دوردست روستاییان گوش خواهیم داد. و به هر پرندهٔ رهگذری سلام خواهیم گفت. از عابران نشان یک مهمان‌خانهٔ متروک را خواهیم گرفت و آن‌ها هرچه بگویند ما نخواهیم شنید. برویم یک خانهٔ چوبی کنار رودخانه بسازیم... (ابراهیمی، ۱۳۹۵، ص. ۳۰).

دستیابی شوشگران به یک نتیجهٔ مشترک و گریز از شهر، تغییری در وضعیت آن‌ها ایجاد می‌کند و در نهایت، هویت خاصی شکل می‌گیرد. این هویت با هویت مکان پیوند می‌خورد و درنتیجه، مکانی فضاشده شکل می‌گیرد که از طریق کلبهٔ چوبی، معرفی شده است. شعیری (۱۳۹۱، ص. ۱۱۱)، فضاشدگی مکان را به‌دلیل ویژگی پدیداری و استعلایی آن می‌داند. درواقع، فضاشدگی مکان، از طریق پیوند به جوهر پدیداری آن، سوژه را به اصل پدیداری خود ارجاع می‌دهد. ازاین روی، این مکان، سوژه را در تسخیر خود قرار می‌دهد و امکان گریز از دیگری را برایش فراهم می‌کند. کلبهٔ چوبی، مکانی فضاشده است؛ چراکه سوژه با پناه بردن به آن، می‌تواند حافظهٔ تاریخی و فرهنگی آن مکان از پیوند عاشقانه با سوژه را دوباره زنده کند. درواقع، کلبهٔ چوبی، با تبدیل شدن به نشانه‌ای تخیل‌محور، خاطره‌های تعامل تنی و عاشقانه با سوژه را پی‌درپی برای او یادآوری و بازپردازی می‌کند. این ویژگی، سبب می‌شود تا کلبهٔ چوبی، کارکردی زیبایی‌شناختی پیدا کند و فضایی شاعرانه و احساسی را برای شوشگران رقم بزند. در چنین فضایی است که تعاملی میان سوژه و مکان شکل

می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که هستیِ مکان با هستیِ سوژه در تعامل قرار می‌گیرند. درنتیجه، امکان هم‌سخنی با پدیده‌های هستی از طریق همین تعامل هستی مکان با هستی انسان فراهم می‌شود. گریختن از دیگران و هم‌صحبتی با مرغان سپید دریایی، همگامی و همراهی در مسیر جادهٔ شب، گوش دادن به آواز دوردست روستاییان، سلام گفتن به پرندگان، نشان گرفتن از مهمان‌خانهٔ متروک و درنهایت ساختن کلبهٔ چوبی کنار دریا، همه و همه نشان می‌دهد که تجربه‌ها گام به گام شکل گرفته است تا درنهایت شوشگران تعامل عاشقانه‌ای را تجربه کنند که از طریق کنش مشترک ساختن کلبهٔ چوبی بروز پیدا کرده است. در این حالت است که تمام آرزوها تحقق پیدا می‌کند و درنتیجه، موقعیت عاطفی شوشگران به تثبیت می‌رسد.

۴ـ ۴. نظام معنایی تطبیق

در این بخش، گفته‌پرداز و سوژه، در یک فرایند مشترک کنشی مشارکت می‌کنند. این فرایند، از شکل‌گیری نوعی فضایی وحدت‌بخش حکایت دارد که در قالب نظام تطبیق، تحقق می‌پذیرد و دو سوژه، در پیوندی عاشقانه با یکدیگر و در قالب توانش ادراکی ـ حسی، به کنش می‌پردازند:

> برویم یک خانهٔ چوبی کنار رودخانه بسازیم، آنجا که جنگل و دریا به‌هم کنار می‌آیند. با چوب‌های خشک یک کتابخانهٔ کوچک درست کنیم. می‌توانیم همهٔ کتاب هایی را که دوست می‌داریم داشته باشیم و یک تخت چوبی. ما هرگز آن‌قدر خسته نخواهیم شد. شب‌ها بیدار می‌نشینی و من با تو از سنگ‌فرش کوچه‌های تنگ، از گِلاب جاری زمستان‌ها و از نسیم بهارنارنج شهری که سال‌ها ساکن آن بودیم سخن خواهم گفت... . پدر! چرا نامه‌ام را جواب نمی‌دهی؟ من از بلور عطرآگین فضا، از چکمه‌های بلند ترکمن‌ها و از آن بخاری دیواری که با تراشه‌های چوب می‌سوخت با

تو سخن خواهم گفت. تو تاقچه‌ها را با گل‌های وحشی جنگلی می‌آرایی و من ماهیگیر خوبی خواهم شد (ابراهیمی، ۱۳۹۵، صص. ۳۰ ـ ۳۱).

همان‌گونه که در بخش پیشین بررسی شد، سوژه‌ها در تجربهٔ مشترک ساختن کلبهٔ چوبی به وحدت رسیدند که در قالب نظام تطبیق، شکل گرفت. گفته‌پرداز و راوی، در قالب ساختن کلبهٔ چوبی، این تعلمل تطبیقی را به نمایش می‌گذارند. ساختن خانهٔ چوبی در کنار رودخانه و در مرز میان جنگل و دریا، نشان می‌دهد تعاملی دوسویه از یک طرف میان گفته‌پرداز و راوی و از طرف دیگر میان این دو با پدیده‌های هستی به‌عنوان هم‌سوژه شکل می‌گیرد. ساختن خانهٔ چوبی در کنار رودخانه و در محل تلاقی جنگل و دریا، از چنین تعاملی خبر می‌دهد. ساختن کتابخانهٔ کوچک از چوب و داشتن همهٔ کتاب‌هایی که دو سوژه دوست دارند در کنار یک تخت چوبی، همه نشانهٔ این است که سوژه‌ها با یکدیگر به گونه‌ای این‌همانی رسیده‌اند که کنش‌های آن‌ها در راستای هم و در جهت تطبیق حرکات و ژست‌های یکدیگر است. این نظام وحدت‌مدار، شرایطی را فراهم می‌آورد که در آن، دو طرف تعامل در یک فرایند حسی ـ ادراکی حضور با یکدیگر تعاملی می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که یکی از دو سوی تعامل، در فرایند حسی ـ ادراکی شنیداری، تمام تن خود را به گوش تبدیل می‌کند و دیگری خاطره‌های مکانی شهری را روایت می‌کند که در فرایندی تنی و در تطبیق با یکدیگر تجربه کرده‌اند. بازیابی خاطره‌های حضور از فرایندی حکایت دارد که در جریان نظام تطبیقی شکل گرفته است. اینجا راوی از طریق بازیابی خاطرات مشترک با سوژه، به فرایندی اشاره می‌کند که در قالب «سرایت حسی» شکل گرفته است. لاندوفسکی منظور خود را از سرایت حسی، این گونه بیان می‌کند: «دو طرفِ ارتباط تعاملی، به شکل ارتباطی هم ـ حضوری و تن به تن، رودر روی یکدیگر قرار بگیرند» (معین،

۱۳۹۴، ص. ۱۵۴). در بازیابی خاطرهٔ سوژه‌ها، این رخداد نشان داده شده است. این دو سوژه، در فرایندی که بنا به گفتهٔ لاندوفسکی (همان، ص. ۱۵۵)، می‌توان آن را «هم‌حضوری دو تن ـ سوژه»، نامید، حضوری را به نمایش می‌گذارند که از تعامل میان آن‌ها و پدیده‌های هستی شکل گرفته بود. تجربهٔ مشترک آن‌ها در گذشته در فضای شهر که در پیوند با سنگ‌فرش کوچه‌های تنگ، گِلاب جاری زمستان‌ها و نسیم بهار نارنج‌ها تحقق پذیرفته، از طریق سرایت حسی از یکی به دیگری منتقل شده است. درنتیجه، شاهد بروز نوعی هیجان عاطفی و شوشی در سوژه‌ها هستیم که برآیند نوعی تطبیق و هم‌حضوری است. این هیجان عاطفی و شوشی، به اوج خود رسیده و از طریق بازخوانی خاطرات دوباره بروز پیدا می‌کند. درواقع، این دو سوژه در پیوند با «هستی‌درجهانِ» پدیده‌ها (سنگ‌فرش کوچه‌های تنگ، گِلاب جاری زمستان‌ها و نسیم بهارنارنج‌ها)، به یک هم‌حضوری دست می‌یابند که به‌صورت سرایت حسی در تن آن‌ها جاری شده و از این طریق، نوعی وحدت را تجربه کرده‌اند. این فرایند، مبتنی بر نظام تطبیق و در خودِ سیرِ گفتمان، شکل گرفته است. این گونهٔ تعاملی، وجه دیگری نیز دارد که میان گفته‌پرداز و پدرش برقرار شده و از طریق فرایندهای حسی شنیداری و دیداری، خاطرات آن، فراخوانی می‌شود. درواقع، گفته‌پرداز از طریق مرور خاطره با پدرش، از نوعی نظام تطبیق سخن می‌گوید که سوژه‌ها در جریانی حسی ـ ادراکی و در ارتباط تن‌به‌تن با «بلور عطرآگین فضا»، «چکمه‌های بلند ترکمن‌ها»، «بخاری دیواری» و «گُل‌های وحشی»، آن را دریافت و حس کرده بودند. درنتیجه، سوژها در جریان تطبیق، به نوعی وحدت دست می‌یابند که آن را می‌توان هم‌حضوری دو تن ـ سوژه نامید.

درنهایت، نظام تطبیق به‌طور کامل شکل نمی‌گیرد، چراکه هلیا به توانش ادراکی ـ حسی دست نمی‌یابد:

تو باید زندگی در دشت، در دریا و در کنار تنها پنجرهٔ روشن روز را می‌آموختی. در آسمان را چون ستارگان می‌آموختی. در موج را، خطیر، جوشان، کف‌آلود و وحشی می‌آموختی. تو باید زندگی کردن را می‌آموختی و من خواستم، خواستم که تو را به منزلگاه بی‌کران ستارگان، به کنار پنجرهٔ روز، بازگردانم، اما سگ‌هایی که پنج‌ماه تمام گرسنگی کشیده بودند مرا چون استخوانی مرطوب در میان گرفتند و فریاد زدند (ابراهیمی، ۱۳۹۵، صص. ۳۴ ـ ۳۵).

گفته‌پرداز، تحقق توانش ادراکی ـ حسی را منوط به نوعی هم‌حسی می‌داند که سوژه می‌بایست با پدیده‌های هستی برقرار بکند. در جریان این هم‌حسی، جهان به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته حس و درک می‌شود. لاندوفسکی این نوع نگاه به جهان را چنین تبیین می‌کند: «ما خود را رها می‌کنیم تا با ویژگی‌های مادی و جسمی ذاتی چیزهایی که حضورشان ما را دربر گرفته است آغشته شویم. اینجاست که جهان با زبانی دیگر با ما سخن می‌گوید، زبانی که گرماس آن را «زبان دوم[۱۴]» می‌نامد» (معین، ۱۳۹۶، ص. ۸۸). در این بخش، گفته‌پرداز در گفت‌وگوی با سوژه، از تجربهٔ زیسته‌ای سخن می‌گوید که پیش شرط رسیدن به توانش ادراکی ـ حسی است. درواقع، کاربرد فعل مؤثر خواستن، نشان می‌دهد راوی از چنین تجربه‌ای برخوردار است و می‌خواهد آن را به سوژه منتقل کند. اما این خواستن محقق نمی‌شود؛ چون دیگران هرگز چنین اجازه‌ای را به آنان نمی‌دهند. از نظر گفته‌پرداز، زندگی تجربه‌ای است که از طریق ارتباط تعاملی و در دَمِ سوژه با پدیده‌های جهان هستی ازجمله دشت، دریا، کنار پنجرهٔ روشن روز و آسمان شکل می‌گیرد. این تجربه، نتیجهٔ تعامل مستقیم و بی‌واسطهٔ سوژه با پدیده‌های هستی است. از طریق این تجربه، سوژه به‌طور مستقیم با امواج دریا و طبیعت وحشی، خطرناک، جوشان و کف‌آلودهٔ آن، درگیر می‌شود و مسحور ویژگی حسی آن‌ها می‌شود. لاندوفسکی این فرایند را «آغشتگیِ» حضور و توانش ادراکی ـ حسی می‌نامد (همان،

صص. ۸۸ ـ ۸۹) و گرماس آن را، دستیابی به «زبان دوم جهان» و «همجوشی کامل سوژه و ابژه» می‌نامد (همان، ص. ۸۸؛ گرماس، ۱۳۸۹، ص. ۵۷). این نوع تعامل، سبب می‌شود تا سوژه‌ها، به تجربهٔ زیسته‌ای دست یابند که گفته‌پرداز از آن با عنوان «زندگی» و «آموختنِ» زندگی یاد می‌کند. درنتیجهٔ این نوع زندگی است که سوژه‌ها، عشقی را تجربه می‌کنند که به حضوری استعلایی پیوند می‌خورند. از نظر گفته‌پرداز، این تجربهٔ زیسته در مکانی شکل می‌گیرد که از آن به «منزلگاه بی‌کران ستارگان» و «کنار پنجرهٔ روز»، تعبیر می‌کند. اما این تجربه، شکل نمی‌گیرد و گفته‌پرداز به‌طور نمادین، از حضور سگ‌هایی گرسنه یاد می‌کند که مانع شکل‌گیری هرگونه تعاملی می‌شوند. بدین ترتیب، نظام تطبیق به‌طور کامل تحقق نمی‌یابد. درنتیجه، سوژه‌ها در مسیر تعاملی خود با شکست مواجه می‌شوند و این تجربهٔ زیسته به‌طور کامل تحقق نمی‌یابد. درنتیجه، شاهد غیاب دوبارهٔ خودِ عشق به‌عنوان یک تجربهٔ زیسته و حسرت‌بار در پایان روایت هستیم. این امر از موقعیت آستانه‌ای عشق حکایت دارد که در قالب «تجربهٔ غیاب»، نمایه‌سازی شده است.

> نه، هلیا! تحمل تنهایی از گدایی دوست‌داشتن آسان‌تر است. تحمل اندوه از گدایی همهٔ شادی‌ها آسان‌تر است. سهل است که انسان بمیرد تا آنکه بخواهد به تکدّی حیات برخیزد. چه چیز مگر هراسی کودکانه در قلب تاریکی، آتش طلب می‌کند؟ مگر پوزش، فرزندِ فروتن انحراف نیست؟ نه هلیا... بگذار که انتظار فرسودگی بیافریند، زیرا تنها مجرمان التماس خواهند کرد و ما می‌توانستیم ایمان به تقدیر را مغلوب ایمان خویش کنیم. آن‌گاه ما هرگز نفرین‌کنندگان امکانات نبودیم (ابراهیمی، ۱۳۹۵، صص. ۴۵ ـ ۴۶).

اینجا تفسیری که راوی از نوع رابطهٔ عاشقانه ارائه می‌دهد، مبتنی بر آزادمنشی است. از نظر او گدایی دوست‌داشتن بسیار نکوهیده است و تحمل تنهایی از آن آسان‌تر است. این نوع تفسیر، نشانگر این است که رابطهٔ عاشقانه، رابطه‌ای است که می‌بایست منطبق

بر نظام تطبیق شکل بگیرد که به آغشتگی سوژه‌ها به زندگی و هم‌جوشی کامل و عاشقانهٔ گفته‌پرداز و سوژه منجر شود. درواقع، راوی مشکل اصلی عدم تحقق کامل عشق را در عدم برخورداری از ایمان عاشقانه و گرفتاری در قید تقدیرگرایی می‌داند.

۵. نتیجه

در این پژوهش، بازنمایی عشق در قالب الگویی شکل گرفته که آن را رخداد زیبایی‌شناختی نامیده‌ایم. این الگو، نظامی عاشقانه را معرفی می‌کند که مبتنی بر رابطهٔ پارادوکسی حضور/ غیاب شکل می‌گیرد. این رابطه، عشق را در قالب تجربه‌ای در آستانه در نظر می‌گیرد که همواره سویی به غیاب دارد. این غیاب بیشتر از آنکه نتیجهٔ غیاب معشوق باشد، نتیجهٔ غیاب خودِ عشق است که به‌عنوان یک تجربهٔ در غیاب تحقق می‌پذیرد. این ویژگی، شاکله‌بندی آثار این نویسنده را در بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ «حضورِ در دلِ غیاب» و یا «غیابِ در دلِ حضور» و به‌صورت یک تجربهٔ برساخته معرفی می‌کند. این تجربه هرچند در فرایندی کلی متناظر با ساختار عشق در سنت ادبی است، اما از منظر نوع دلالت‌پردازی، معناسازی، نمادسازی و نوع بازی حضور/ غیاب، رنگ و بوی امروزی دارد. فرایند دلالت‌پردازی تجربهٔ عشق در این اثر در قالب مفاهیم و سازوکارهای نشانه‌ای، پدیداری، تنشی، شوشی، عاطفی، خاطره‌ای، ادراکی ـ حسی، تنی، زمان‌شدگی، مکان‌بودگی، مکان‌شدگی، فضاشدگی، تطبیقی و رخدادیف مفهوم پارادوکسی حضور و غیاب را بازنمایی می‌کند. این مفهوم، درون تجربهٔ زندگی و در موقعیتی آستانه‌ای و در قالب طیف وسیعی از دلالت‌ها تبیین شده است. در این اثر بازی حضور و غیاب شخصیت‌ها، در دل روایتی عاشقانه شکل می‌گیرد و بازنمایی می‌شود و بدین ترتیب، با مفهومی برساخته از عشق مواجه هستیم که پیوسته در مسیر

شدن است. رخداد زیبایی‌شناختی در این اثر ابتدا وضعیتی تنشی را رقم می‌زند که از طریق تقابل میان دو انگارهٔ آشنایی و بیگانگی و در قالب تجربهٔ حضور و غیاب شکل می‌گیرد. این تقابل، فضای گفتمان را در دو حالت افسردگی و ناامیدی و شادی و امید، نشان می‌دهد. تداعی خاطره‌های زمان کودکی و انتقال آن به زمان حال، فضای تازه‌ای را در گفتمان رقم می‌زند که به حضور سودایی سوژه‌ها و مواجههٔ آن‌ها با «آنِ زیبایی‌شناختی» منجر می‌شود. این فضا در بستر جریان‌های ادراکی ـ حسی حضور، بر شدت فشارهٔ عاطفی گفتمان می‌افزاید و در فرایندی تنی و جسمانه‌ای بروز می‌یابد و شتاب عاطفی، نشاط و امید را در فضا حاکم می‌سازد. رخداد زیبایی‌شناختی، سپس از طریق تأثیرگذاری در نوع حضور سوژه‌ها، آن‌ها را در وضعیت‌های حضوری متفاوتی از کنشی تا شوشی و از شوشی تا تنی قرار می‌دهد. چگونگی حضور سوژه‌ها در پیوند و تعامل با گونه‌های مکانی، وضعیت‌های متنوعی از مکان‌بودگی تا مکان‌شدگی و از مکان‌شدگی به فضاشدگی و درنتیجه، تحقق مکان پدیداری را برای سوژه‌ها رقم می‌زند. درنهایت، مطابق الگوی نظام رخداد زیبایی‌شناختی، شاهد هم‌جوشی سوژه‌ها در قالب تعاملی تطبیقی هستیم. در گونهٔ تعامل تطبیقی نیز سوژه‌ها از طریق هم‌حضوری تنی سوژه‌ها، آغشتگی حضور، جریان حسی ـ ادراکی، سرایت حسی، پیوند با «هستی‌درجهانِ» سوژه‌ها و این‌همانی با پدیده‌های هستی به‌عنوان هم‌سوژه، تجربهٔ زیسته‌ای را به نمایش می‌گذارند که می‌تواند به حضور استعلایی و تحقق نظام وحدت منجر گردد. اما این تعامل و این تجربهٔ حضوری همواره به تعویق می‌افتد؛ چراکه عشق تجربه‌ای آستانه‌ای است که جریان سیال حضور/ غیاب را رقم می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

1. Interactions risquées

2. Contraintes sociales
3. Aléa
4. Faire ensemble
5. intensité
6. extensité
7. dyadic partitioning
8. inactive sector
9. dynamic sector
10. Modal verbs
11. Objectale
12. Subjectale
13. Passions sans nom
14. Langage second

منابع

ابراهیمی، ن. (۱۳۹۵). *باردیگر شهری که دوست می‌داشتم*. تهران: روزبهان.

احمدی، ب. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

اسماعیلی، ع.، و کنعانی، ا. (۱۳۹۱). بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر غزل برای گل آفتابگردان سرودهٔ شفیعی کدکنی براساس رویکرد نشانه ـ معناشناختی. *پژوهش‌های ادبی*، ۳۶ و ۳۷، ۹ ـ ۳۴.

پاینده، ح. (۱۳۹۴). *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۷). ویژگی‌های نشانه ـ معناشناختی تأخیر کنشی بررسی موردی مست و هوشیار پروین اعتصامی. در *مجموعه مقالات الکترونیکی چهارمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. به‌کوشش علیرضا نیکویی. دانشگاه گیلان با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی. صص. ۱ ـ ۱۳.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۰). الگوی مطالعهٔ انواع نظام‌های گفتمانی: بررسی نظام‌های روایی، تنشی، حسی، تصادفی و اتیک از دیدگاه نشانه ـ معناشناختی. *مجموعه مقالات نخستین کارگاه تحلیل گفتمان*. تهران: انجمن زبان‌شناسی ایران. صص.۵۳ ـ ۷۳ .

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱). نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا. در *نشانه‌شناسی مکان، مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی*. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۵). *نشانه ـ معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

شعیری، ح.ر.، و آریانا، د. (۱۳۹۰). چگونگی تداوم معنا در چهل نامهٔ کوتاه به همسرم از نادر ابراهیمی. *نقد ادبی*، ۱۴، ۱۶۱ ـ ۱۸۵.

صادقی، ل. (۱۳۹۲). *کارکرد گفتمانی سکوت در ادبیات معاصر فارسی*. تهران: نقش جهان.

صفوی، ک. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات* (ج۲ نظم). تهران: سورهٔ مهر.

عباسی، ع. (۱۳۹۵). *نشانه ـ معناشناسی روایی مکتب پاریس: جایگزینی نظریهٔ مُدَلیته‌ها بر نظریهٔ کنشگران: نظریه و عمل*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهستی.

فاضلی، م.، و شیرین علیزاده کلور، م. (۱۳۹۴). بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر سفر به خیر شفیعی کدکنی با رویکرد نشانه ـ معنا شناسی. *جستارهای زبانی*، ۱ (۲۲)، ۲۰۵ ـ ۲۲۸.

گرماس، ژ. (۱۳۸۹) *نُقصان معنا*. ترجمهٔ ح.ر. شعیری. تهران: نشر علم.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ م. نبوی. تهران: آگه.

معین، م.ب. (۱۳۹۴). *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. با مقدمهٔ ا. لاندوفسکی. تهران: سخن.

معین، م.ب. (۱۳۹۶). *ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: علمی و فرهنگی.

نجومیان، ا.ع. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی* (مقالات کلیدی). گزینش و ویرایش ا.ع. نجومیان. تهران: مروارید.

References

Abbasi, A. (2016). *Narrative Semiotics of the Paris School: Replacement of the Theory of Modalities with the Theory of Actants: Theory and Practice*. Tehran: Shahid Beheshti University Press.

Ahmadi, B (2001) **.** *Structure and Interpretation of the Text*. Tehran: Markaz Publishing**.**

Ebrahimi, N. (2016). *Bar Digar Shahri ke Doost Midāshtam*.Tehran: Roozbahan.

Esmaili, E. & Kanani, E (2012). A Study of the Emotional System of Discourse in Poetry "Lyrics for Sunflowers" by Shafiei Kadkani: A Semiotics Approach. Literary Research, 9(36), 9- 34.

Greimas, A. J. (2010). *On Imperfect Meaning*. Trans. H. R. Shairi. Tehran: Elm Publishing**.**

Guiraud, P. (2001). Semiology. Trans. M. Nabavi. Tehran: Agah**.**

Hebert, L. (2011). Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics. Translated from the French by Julie Tabler. Version 3: 13/10/2011, (http://www.signosemio.com/documents/Louis-Hebert-Tools-for-Texts-and- Images. pdf).

Moin, M. B. (2015). *Meaning as Lived Experience: Transition from Classical Semiotics to Semiotics with a Phenomenological Perspective With a preface by Eric Landowski*. Tehran: Sokhan.

Moin, M. B. (2017). *The Lost Dimensions of Meaning in Classical Narrative Semiotics; The System of Accordial Meaning or Dancing in Interaction*. Tehran: Elmi va Farhangi.

Nojomian, A. A. (2016). *Semiotics* (Key Articles). Selected and edited by A. A. Nojomian. Tehran: Morvarid.

Payandeh, H. (2015). *Opening the Novel: The Iranian Novel in Light of Literary Theory and Criticism*. Tehran: Morvarid.

Sadeghi, L. (2013). *The Discursive Function of Silence in Contemporary Persian Literature*. Tehran: Naghsh-e Jahan**.**

Safavi, K. (2004). *From Linguistics to Literature* (Vol. 2: Poetry). Tehran: Sure-ye Mehr.

Shairi, H. R. (2006). *Semiotics Analysis of Discourse*. Tehran: SAMT.

Shairi, H. R. (2008). Semiotics Characteristics of Actional Delay: A Case Study of 'Drunk and Sober' by Parvin E'tesami. In A. Nikouei (Ed.), *Electronic Proceedings of the Fourth Conference on Persian Language and Literature Research*. University of Guilan in collaboration with the Scientific Association of Persian Language and Literature. pp. 1-13.

Shairi, H. R. (2011). A Model for Studying Types of Discursive Systems: An Examination of Narrative, Tensional, Sensorial, Aleatory, and Ethic Systems from a Semiotics Perspective. Proceedings of the First Workshop on Discourse Analysis. Tehran: Linguistic Society of Iran. pp. 53-73.

Shairi, H. R. (2012). *Typology of Place and Its Role in the Production and Threatening of Meaning*. In F. Sasani (Ed.), Semiotics of Place: Proceedings of the Seventh Symposium on Semiotics. Tehran: Sokhan.

Shairi, H. R. (2014). "Eude de la dimension sémiotique de l' extase. Le cas de la poésie persane." Lexi. Rivisita di semiotica. N. 15- 16. Université de Torino: CIRCe.

Shairi, H. R. (2016). S*emiotics of Literature: Theory and Method of Literary Discourse Analysis.* Tehran: Tarbiat Modares University Press.

Shairi, H. R., & Ariyana, D. (2011). a survey of continuity of signification in chehel nameye kutah be hamsaram, by nader Ebrahimi. *Literary criticism*, 4(14), 161- 185.